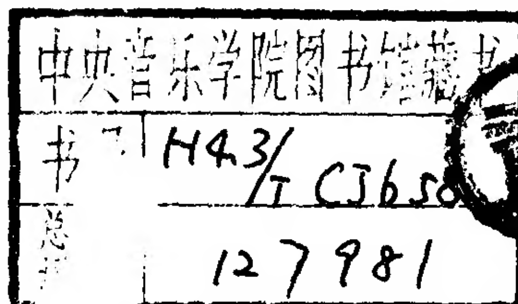
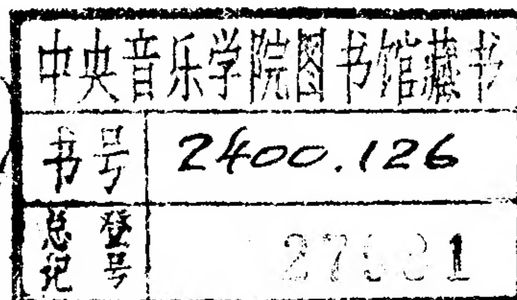

中央音乐学院图书馆藏书
H43/T CJ650
127981

中央音乐学院图书馆藏书
书号 2400.126
总登记号

目 次

第一章
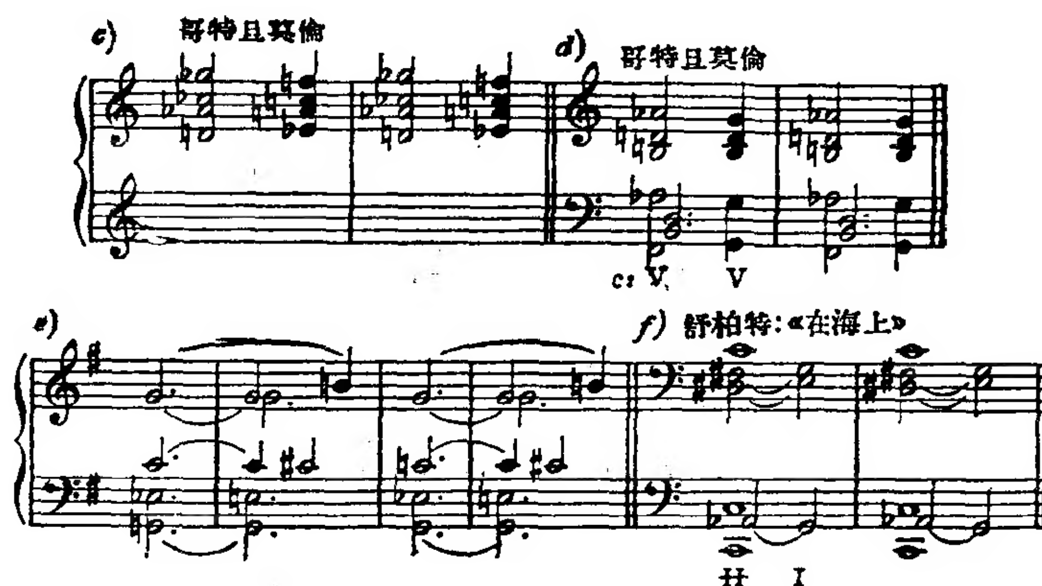
和声的结构功能

一个孤立的三和弦的和声意义是完全不明确的；它可能是一个调的主和弦，也可能是其他一些调的其他级上的和弦。如果在它前后加用一个或更多的三和弦，那么它的和声意义就被限制在为数更少的一些调性中。和弦如按照某些次序来连接，就可促使连接具有进行的作用。

连接是无目的的；进行则有明确的目标，这个目标是否可以达到，决定于和弦的连续。它可以促使，但也可以阻挠这目标的达到。
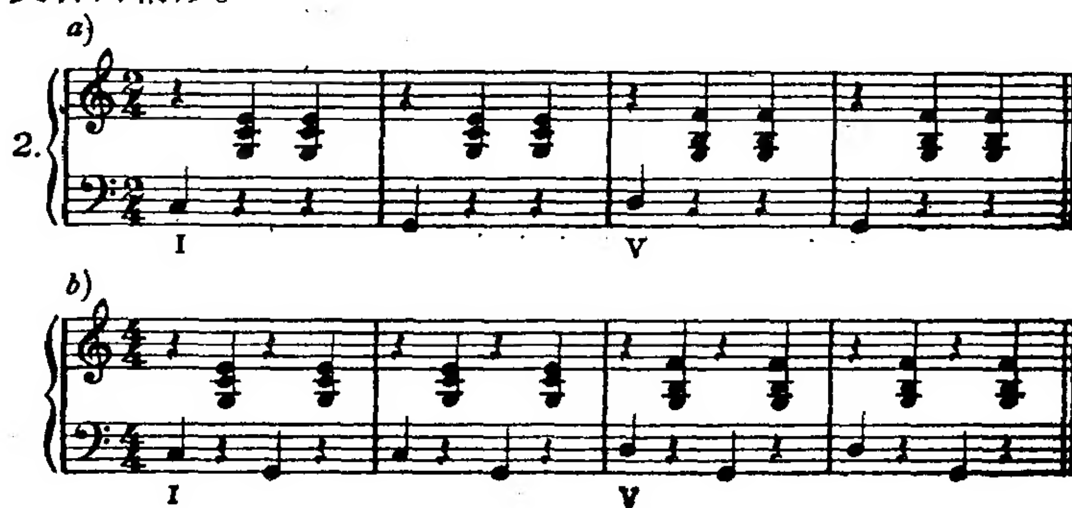
进行有建立或破坏调性的作用。进行产生于和弦的组合；和弦应如何组合，系决定于组合的目的——调的建立、转调、过渡、对比抑或调的重建。

和弦的连接可能是没有结构功能的，它既不表示明确的



调性，也不要求有明确目的的连续。这种连接在描写性的音乐中常被采用(见例 1)。

在通俗音乐中所使用的和声常常只是主和弦和属和弦的交替(见例 2)。在较高级的形式中用收束来结束。单纯的交替确乎原始，但它仍有表明调性的作用。例 3 说明了在乐曲开始处仅仅用 I—IV; I—II, 甚至下中音领域① 的 I—IV 的交替的情形。



① 关于“领域”，见第三章。

3. a) 舒曼：《钢琴五重奏》　b) 贝多芬：《奏鸣曲》，作品 57

I　IV　I　　I　IV　I

c) 贝多芬：《四重奏》，作品 59 之 2　d) 勃拉姆斯：《在静静的夜里》（合唱曲）

(e小调) *(t) VI　II　VI　　I　II　I　II　I

*(SM) I　IV　I

* 见第 23 页“领域表”。

进行的向心作用的发挥是由于停止了离心的趋势所致，即调性的建立是由于消除了其阻碍因素所致。

转调是用消除建调因素① 的方法来加强离心的趋势的。从一调转到另一领域或调时，可用收束的进行来建立此调。这种情况在小段中，预备的终止中，为了对比而加用的副题中，为了保持平衡或分清主次的连接段落中，过渡中，以及诙谐曲、奏鸣曲、交响曲等的转调部分中均可见到。

游移和弦常出现在转调部分中，例如在幻想曲、宣叙调②等等之中。转调和游移和弦的区别在例 4 中予以说明。很明显，例 4 的 b、c、d 中都没有任何三个相连的和弦可用来明确地表明一个领域或一个调性。

---

① 即肯定一个明确的调性的各种因素。

② 见第 194 页“所谓的‘自由曲式’”。

4\. a) 轉調

d: V

b) 游移

c) 游移

d) 游移

第　二　章

和声的原则

（简短的复习）

和声学教我们：

第一，和弦的构成，也就是说，用哪些音以及多少个音同时发声来构成协和和弦和传统的不协和和弦：三和弦、七和弦、九和弦等，以及它们的转位。

第二，在下列情况中和弦应如何连接：伴奏曲调或主题；控制主要与次要声部之间的关系；在曲首与曲尾建立调性（收束）；或者相反地放弃某一个调性（转调和再转调）。

在大调音阶的七个音上所构成的和弦，无论它是三和弦、七和弦、九和弦等，或它们的转位，都用根音来注明，即一级（I）、二级（II）、三级（III），余类推。

5. a) C大调的三和弦　b) 七和弦

级：I　II　III　IV　V　VI　VII　I_7　II_7　III_7　IV_7　V_7　VI_7　VII_7

c) 九和弦

I_9　II_9　III_9　IV_9　V_9　VI_9　VII_9
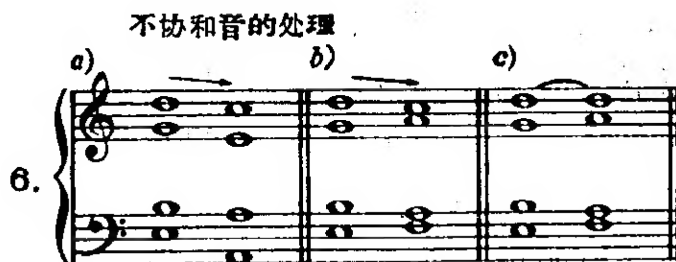
声部进行

连接和弦时，四个声部（普通用高音部、中音部、次中音部、低音部来表示和弦的连接）中的每一声部最好不作不必要的移动。① 因此，大的跳进要避免，同时，在两个和弦中如有共同音，在可能的情况下应将它保持在同一声部中。

这条指示足以避免声部进行中最重大的错误。虽然我们还应特别注意避免平行八度或五度、隐伏八度或五度。宜多用反向进行，少用平行进行。

不协和和弦及其处理

协和和弦，如各种简单的三和弦，只要避免了各种错误的平行进行即可不受限制地予以连接，而不协和和弦就须要作特殊的处理。在一个七和弦里，不协和音常下行一级，成为后一和弦的三音或五音，或保留在同一声部，成为后一和弦的根音的八度音。
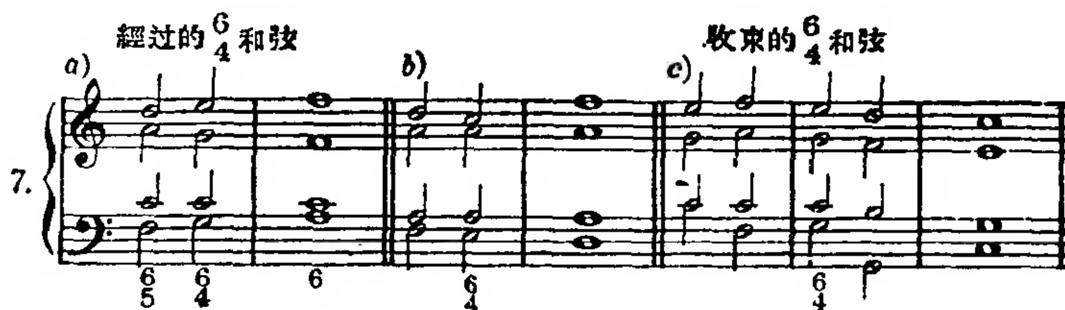


使用九和弦时，七音和九音都须要作类似的处理。

外声部

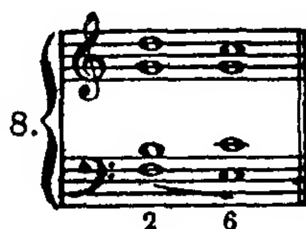
最重要的是两个外声部——高音部和低音部——的结构。传统上认为不合乎旋律规法的跳进或连续的跳进应该避免；这两个声部不一定要求写得富于曲调性，但在不违反声部进行的各项规则的条件下宜尽可能使其富有变化。在低音

① “Sie gehorchen dem Gesetz des nächsten Weges”(“它们遵守‘最短的距离’这条法则”)，安东·布鲁克纳在维也纳大学如此教学生。

部——我们可以合理地称它为“第二曲调”——宜常用6和弦、$^{6}_{4}$和弦、$^{6}_{5}$和弦、$^{4}_{3}$和弦和2和弦来代替原位的三和弦和七和弦。但$^{6}_{4}$和弦若非纯粹的经过和弦，则应当用作“收束的$^{6}_{4}$和弦”。
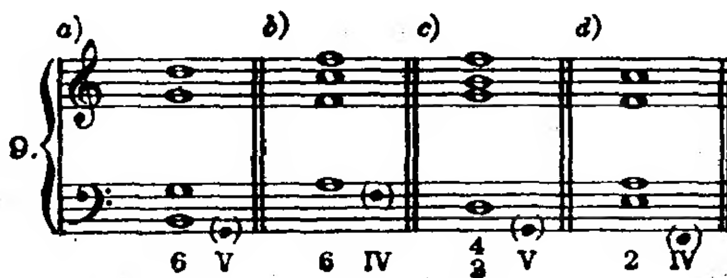


我们要记住：2和弦的不协和音是在低音部，因此它必须下行解决到$^{6}_{3}$和弦上。



根音进行

注意：和弦的低音和根音是有区别的。在6和弦中低音是三音；在$^{4}_{3}$和弦中低音是五音，余类推。



一个和弦的结构上的意义是完全根据音阶上的级而决定的。把三音、五音或七音用在低音部只是为了使“第二曲调”具有更大的变化。各种不同的结构功能是由不同的根音进行所引起的。

根音进行有三种：

一、强进行或升进行：①

1．四度向上，和五度向下同：

升进行：四度向上

a) 五音 根音 b) c) d) e) f) g)

10.

V I VI II_7 VII^6 III I^6 IV II^6_5 V III_2 VI^6 IV VII^6_5

2．三度向下：

升进行：三度向下

a) 三音 根音 b) c) d) e) f) g)

11.

I VI II VII^6 III I_7 IV^6 II^6 V_2 III VI IV VII^6_5 V^6_5

---

① 我们用“强”字是因为在和弦的构成中产生了巨大的变化。当根音按四度上行时，第一和弦的根音价值贬低，成为第二和弦的五音。根音按三度下行时，第一和弦的根音的价值更贬低，成为第二和弦的三音。“升”字的使用是为了避免用“弱”进行来和“强”进行作对比。在艺术的创造中弱的内容没有存在的余地。这说明了为什么第二类的根音进行不叫做“弱”进行而叫做降进行。关于这一点的进一步的研究，可参看勋柏格所著《和声学》，德文原书第140页，英译本第69页起。

二、降进行：①

1．四度向下：

降进行：五度向上

12. a) I — V（五音 → 根音）　b) II VI6　c) III VII6　d) IV I　等

2．三度向上：

降进行：三度向上

13. a) I III（三音 → 根音）　b) II IV　c) III6 V　d) IV VI　等

三、超强进行：②

1．一级向上：

超强进行：一级向上

14. a) I6 II$^6_5$　b) II6 III　c) III7 IV　d) IV V　等

---

① 它们并不具有升进行的征服力，相反地，它们提高了次要音的地位，在I-V、II-VI、III-VII 等进行中，第一和弦的五音都被提升为第二和弦的根音，在 I-III、II-IV、III-V 等进行中，次要的三音被提升为根音。

② 在两种情况下，第一和弦中所有的音都被"征服"了，即都被排除了。

2. 一级向下：

15. a) 一级向下 b) c)

II I6 III II6 IV III 等

“升”进行可以不加限制地使用，但必须防止单调的出现，例如连续作五度循环的进行。

16. 五度循环

IV VII III VI II V I IV

“降”进行有时可用在单纯的互换中(I-V-V-I,I-VI-VI-I)，但最好用在三个和弦的组合中，如 I-V-VI 或 I-III-VI，使其结果成为强进行(特别注意例 17e)。
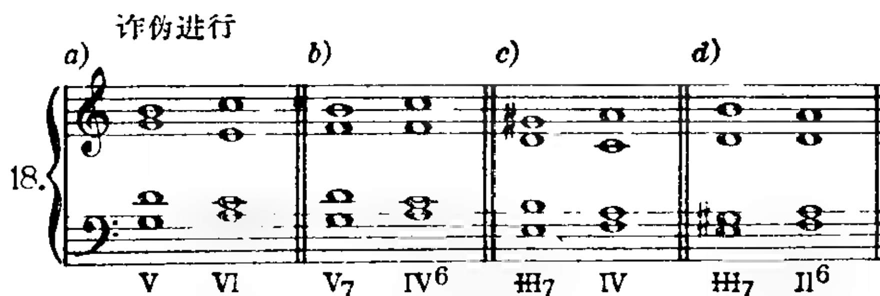
17. a) 降进行+升进行 b) c)

I6⟶V II I⟶V VI I⟶III IV

d) e) 1 2

I⟶III VI I⟶III VII⟶II V VII⟶IV I
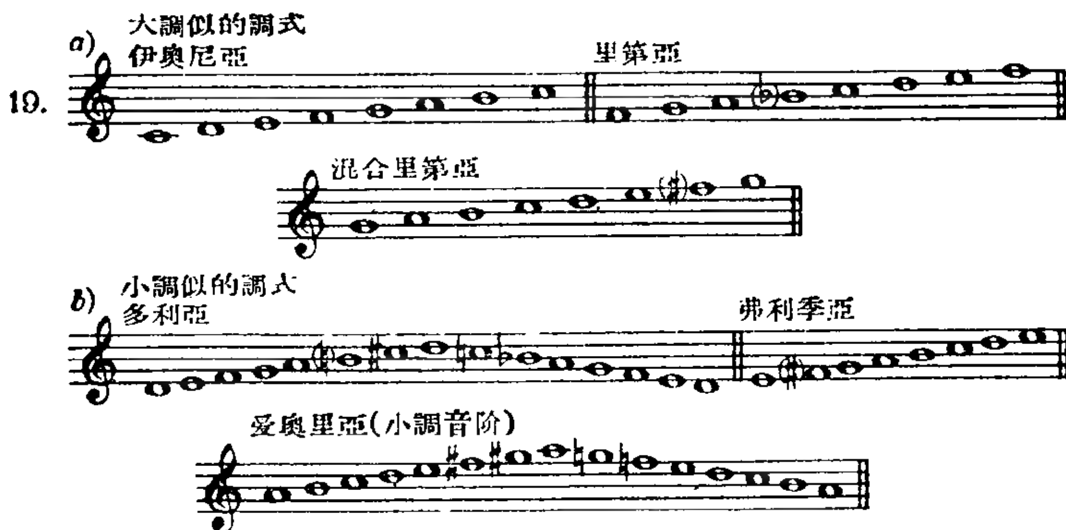
超强进行常用在诈伪进行[①]（即虚假进行）中，在通常情况下，第一个和弦是属和弦（或一个“人为属和弦”或其他；见第三章），用在 V–VI，V–IV（~~III~~–IV，~~III~~–II）[②] 等进行中。按习惯，在 V–IV 的进行中，IV 是用作 6 和弦的，V–VI 的进行差不多只用它们的原位。



超强进行如连续使用，则嫌太强。

小调的调性

从历史上来看，我们的两个主要调式，大调和小调，是源出于各种教会调式。三个大调似的调式（伊奥尼亚、里第亚和



① “诈伪收束”一词应用诈伪进行来代替，因为这里并没有收束，超强的进行不构成收束。

② 用横线划过的罗马数字——~~VI~~、~~V~~、~~III~~、~~II~~ 等表示这些和弦由于采用代替音而有所改变。

混合里第亚)的音都被集中在一个大调中。同样地，三个小调似的调式(多利亚、弗利季亚和爱奥里亚)的音被集中在小调中。

由于这种来源，小调中就包含着两种音阶形式。下行形式的音和它的关系大调的音并无区别。上行形式用升高半音的第七级来代替自然的第七级。为了平顺地导向这代替的第七级，自然的第六级也用一个比它高半音的音来代替。①

20. a) 爱奥里亚　b) 代替音 ♯7→8　c) ♯6→♯7→8

d) 上行的音阶　e) 下行的音阶

f) 来自大调音阶

g) c 小调的代替音 ♯6→♯7→8　♮7→♮6→5

上行和下行音阶形式不应混用(第六级和第七级)，二者应分别对待，以避免交错。

小调中如包含代替音，就可产生十三个三和弦，而大调中只有七个。由于交错音须按照一定的规则予以"中和"，显而

21. a 小调的三和弦

I　II　III　IV　V　VI　VII

① 巴赫常为了满足曲调上的要求，在下行时用那代替的第六级和第七级。

易见，其中有些和弦会影响调性的明确。①

同样道理，不是所有的七和弦都可使用。

七和弦

22.

I II III IV V VI VII

小调中不协和音的处理常为了要使代替音和自然音分开而受到阻碍。不协和音的处理（即它必须保留在同一声部或向下解决）和导音的必须向上解决之间的差别是引起某些问题的缘由。

增、减音程在传统上是被认为不合乎旋律规法的。

在例 23 中，我们来说明一些进行。

a) 升进行

23.

I IV I VI I VI_7 II^6 V II V
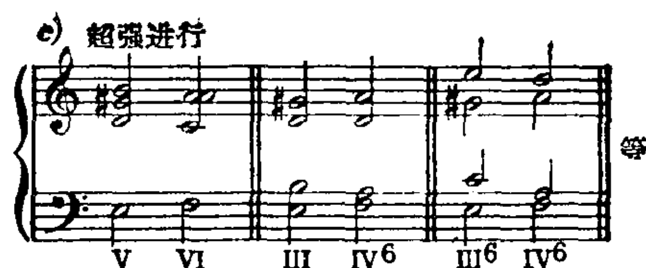
III^6 VI III VI III I III I 等

b) 降进行

I —V→ IV^6 I —V→ VI I —III→ VI

---

① 关于"中和"的方法，详见第 22 页和勋柏格所著«和声学»，德文原书第 116 页，英译本第 49 页。



调性的建立

收束 I

一个调性须用该调所有的音来表明。音阶（或其中一部分）和某种和弦的次序可使调性更明确。在古典和通俗音乐中，如果没有调性以外的和弦与之抵触，那么单纯的I和V交替就足以建立调性。在大多数情况下，为了使调性更明确，在整个乐曲的末端或乐曲的段落、环节、甚至更小的单位的末端加上**收束**。

把一个调从和它最相似的各调中分离开来是使调性明确的首要步骤。C大调跟G大调和F大调的区别仅在于一音之差；一是 ♯f，一是 ♭b。但它还有许多音以及三和弦与 a 小调（下中音）、e 小调（中音）、甚至 d 小调是共有的。因此例 24a 中的开头三个和弦不仅可以建立C大调，还可建立G大调和 e 小调。同样的，例 24b 中的一些共同和弦可能属于C大调，a 小调或是F大调；例 24c 中的三个共同和弦可在C大调或 d 小调中继续下去。连续的共同三和弦不能建立调性。

* 见第 23 页“领域表”。

24. a)

*(T) I III VI V I IV I$_4^6$ V I
(D) II
(m) IV

2 3

(T) V I VI V III III
(D) I IV II I^6_4 V I
(m) - I II V I

b) 1 2 3

(T) I VI IV II I^6_4 V I VI IV
(sm) IV - - - - - - - - - - - - I^6_4 V I
(SD) VI - II V I

c) 1 2

(T) I V III VI II V I
(dor) IV II - - - - - - - - - - - - - - - - - V VI II I^6_4 V I

25.

a) 收束

I V^6 III VI IV V_7 I

b)

I II^6_5 VII^6_5 I^6 IV V_7 I

c) 小調

I III^4_3 VI III IV V_7 I

d)

I II^6 V VI IV V I

能够无误地表明调性的和弦是三个正和弦：I、IV和V。IV因与 #f 抵触，不可能产生G大调的属和弦；V 的 ♮b 不可能作为下属音的 ♭b。在收束中，传统的次序是 IV–V–I，其中包含着超强进行 IV–V 和升进行 V–I。(见例 25)

收束中的 V 绝不能用其他级上的和弦来代替，并且只用其原位。但 IV 常常用 II (升进行到 V)或 VI (超强进行到 V)来代替。

收束的 $^{6}_{4}$ 和弦

收束的 $^{6}_{4}$ 和弦常被视为要解决到V上去的、有预备或无预备的留音和弦(见例 27a、b)。

由于 $^{6}_{4}$ 和弦的这种功能在习惯上已获得那样重要的地位，以致当我们把 $^{6}_{4}$ 和弦——特别是不在 I 级上的 $^{6}_{4}$ 和弦——用在其他的进行中时，常会使人觉得这是错误的。

半收束：其他收束

在半收束中要显示所有属于完全收束的各级和弦，但不进行到 I 而停留在V：如 IV–V，II–V或 VI–V。

变格收束，IV-I 或 II-I，以及弗利季亚收束，II III（或 Ш），只是一种表现风格的方法，在结构上无重要意义。

收束的$\frac{6}{4}$和弦

27. a) 有预备的 × IV I^6_4 V
b) 无预备的 × II^6 I^6_4 V
c) I IV III^6 VI^6 V^6_4 到G？ ?
d) I V_7 VI II VI^6_4 到a？ …？

28. a) 半收束 I III VI IV V
b) I III VI II V
c) I VI IV II V
d) I V III VI V

第　三　章

代替音与领域

代替音①的来源

正如小调音阶中的代替音是来自爱奥里亚调式一样，其他一些代替音是来自其余的一些调式。它们或属于一个上行音阶——如多利亚、混合里第亚、爱奥里亚和弗利季亚（不常见）诸调式的人为导音——或属于一个下行音阶——如多利亚调式中的小六度音或里第亚调式中的纯四度音。

29. A

C大調中代替音的來源

a)　b) 多利亞　6 7 7 6

c) 弗利季亞　3 3　d) 里第亞　4 4 3

e) 混合里第亞　7 7　f) 愛奧里亞　6 7 7 6

g) 上行的代替音　下行的

B

A大調中的代替音

a)　b) 多利亞

① 即“借用的”音或音符。

c) 弗利季亚　d) 里第亚

e) 混合里第亚　f) 爱奥里亚

g) 上行的代替音　h) 下行的代替音

C

a) ♭B大调中的代替音　b) 多利亚

c) 弗利季亚　d) 里第亚

e) 混合里第亚　f) 爱奥里亚

g) 上行的代替音　h) 下行的代替音

在例 29 中各种调式和它们的代替音都是根据 C 大调写出，再移调到 ♭B 和 A 大调，并将代替音分成上行的或下行的。小三和弦的三音换用了代替音就变成“人为”大三和弦和“人为”属七和弦(例 30a、b)。小三和弦的五音换用了代替音就变成“人为”减三和弦 (例 30c)，减三和弦通常加上七音使用，如在例 30f 中；大三和弦的五音换用了代替音就变成增三和弦(例 30d)。还要注意减七和弦① (例 30e) 和 v 级上的人为小三和弦② (例 30g)。

---

① 此处减七和弦的七音作省略根音的九和弦的九音看待。

② 属和弦是大三和弦。如果用小三度音来代替自然三音，那么这个三和弦必须称为五级小三和弦(v)[即 $^{5}_{3\flat}$]。

人为属和弦、人为属七和弦和人为减七和弦的进行在正常情况下是按照 V-I、V-VI 和 V-IV 的型式，即四度向上的正格跳进和两个超强进行，二度向上或向下。这是因为它们的三音是导音的缘故。

30. 人为属和弦
a) 三和弦 b) 七和弦 c) 减三和弦
d) 增三和弦 e) 减七和弦 f) g)

31. 人为属和弦（V-I, V-VI, V-IV）
a)

b) 减七和弦 注意！

根音：9

V 级上的人为小和弦最好按照小调中 IV-V 的型式来用，但 ~~V~~-~~I~~（例 32c）或 ~~V~~-IV（32d）也是许可的。

在十九世纪中，减三和弦往往是加上小七度的。III 级上的人为减三和弦也是如此；它和别的和弦连接时，其进行象小调中的 II-V、II-I 和 II-III。

II级上的人为属和弦是本级上第一个常用的变和弦（见第五章），尤其是在收束中更常用它来导入 I_4^6 或 V_7。

代替音的导入

自然音阶以外的音可以用类似自然音阶进行或变音进行的方法导入。两种方法都是为了增强声部的曲调性，很少涉及级的改换。

用类似自然音阶进行的方法导入时，最好按照小调中第

六级和第七级的导入方法来处理。代替的第七级是导音，因此它必须上行到根音的八度音。代替的第六级不可进行到自然的第六级或第七级，自然的第六级或第七级的后面也不可接用代替的第六级或第七级。代替音用上行来予以“中和”，自然音用下行(例 35c)。然而，在减七和弦中(例 36e)自然的第六级和代替的第七级可以结合使用。

领域 I

在各种调式中，我们只用四个上行导音和一个下行导音(见第18、19页)。这些导音和其他的代替音均系来自与本调相关的各部分，它们的构成象是独立的调：领域。这种论点可以使我们对一首乐曲的和声统一性有更深刻的理解。

把代替音和代替和弦跟本来属于自然音阶式的进行混合使用，即使在无收束的乐段里，也都被以前的理论家们视为转调。这样的调性观念是狭隘的，也是过时的。除非一个调在相当长的时间内被明确地放弃，另一调在和声上和主题上已被建立时，我们都不应称之为转调。

领域的概念是产生于单调性原则的逻辑性的推论。根据这个原则，任何离调，无论它和主调的关系是直接的或间接的，是远的或近的，都被认为仍在主调之内。换言之，一首乐曲只有一个调性，凡以前认为是转调的部分只不过是领域，它是主调之内的和声对比。

单调性包含着转调——向另外一个调式进行，甚至建立在这个调式。但根据单调性的原则，这些离调只是主调的领域，受主调控制。这样，就可理解乐曲中的和声统一性。

在下表中，各领域根据与主调关系的远近用字母表明。

领　域　表

MM Mm MSM Msm	M	m	D	d	♭MD	♭md	♭mdM ♭mdm ♭mdSM ♭mdsm
SMM SMm SMSM SMsm	SM	sm	T	t	♭M	♭m	♭mM ♭mm ♭mSM ♭msm
S/TM S/Tm S/TSM S/Tsm	S/T	dor	SD	sd	♭SM	♭sm	♭smM ♭smm ♭smSM ♭smsm

字母所代表的意义

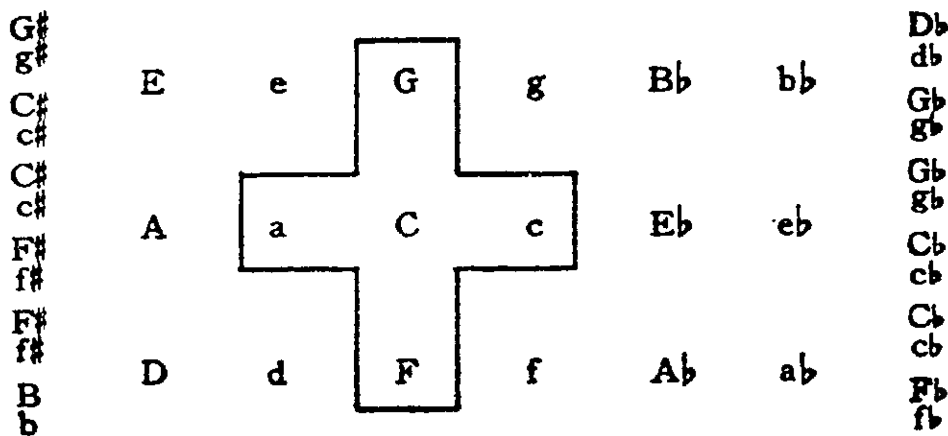
T——主调
D——属调
SD——下属调
t——主音小调
sd——下属音小调
d——属音小调
sm——下中音小调
m——中音小调
SM——下中音大调

M——中音大调
dor——多利亚调式
S/T——上主音调
♭M——降中音大调
♭SM——降下中音大调
♭MD——降中音大调上的属调
♭m——降中音小调
♭sm——降下中音小调
♭md——降中音小调上的属调

注：大写字母表示大调，小写字母表示小调。

第一个字母表示它和主调的关系，第二个字母表示它和第一个字母所表示的领域的关系，例如：Mm 是指中音大调上的中音小调（以C大调为例，就是指以♯g为主音的小调领域）；SMsm 是指下中音大调上的下中音小调（以C大调为例，就是指以♯f为主音的小调领域）；♭smSM 是指降下中音小调上的下中音大调（以C大调为例，就是指以♭F为主音的大调领域），余类推。

根据前表，以C大调为例，将各领域的主音列表如下：



和主调关系最近的各领域排列在图表的中央：它们是属音领域(D)，下属音领域(SD)，下中音领域(sm)和主音小调

领域(t)。在第九章中，这些领域将根据和主调关系的远近分类为：1．直接近关系；2．间接近关系；3．间接关系；4．间接远关系；5．远关系。

领域的导入

在那些和调式相类似的领域中，有三个大调似的领域(T、D、SD)和三个小调似的领域(dor、m、sm)。小调似的领域换用了代替音之后就和关系小调相似(sm)。

37. a) 多利亚 b) c) d) 在C大调中 e)

38. a) 中音领域 b) c)

同样的，为了模拟大调，大调似的领域也换用代替音来代替自然音。

39. a) 下属音领域　　b) 属音领域

从一个领域转调到另一领域——当交错音被“中和”后——至少需根据两个领域所共有的一个和弦。领域是否要用收束来建立，需视结构上的要求。仅用代替音是难以明确地建立领域的。在领域中至少要具备三个或更多的本领域所独有的特点。在其他方面，关于用类似自然音阶进行的方法来导入代替音的各项规则也适用于此(见第21页)。

40. a)　b)　c)

例41中的一些代替音的使用不是为了建立领域，在这里，它们只是用来加强声部进行，使之丰富。例41f和41e的根音进行相同，但在例41f中不用代替音，由此可见，代替音在加强和声的丰富性上起着很大的作用。在这些例子中，偶尔用变音进行(标有×处)，主要是为了使声部进行曲调化。

41.

a)

III VI II II V I

(dor) II V I

b)

I I IV VII VI II VI $^6_4$ II I $^6_4$ V I

c) x) x)

II V III II II I $^6_4$

d) x) x) x)

I IV VII III I VI IV II II V IV V I

e) x) x) x) x)

I III VI II V V II II V I IV

(例41e:不用代替音)

f) *) *) *) *) *)

变音处理

上行变音产生上行导音；下行变音产生下行导音。

在C大调中，从 f 到 g，g 到 a 和 c 到 d 的上行导音应分别写为 #f、#g 和 #c，而不写为 bg、ba 和 bd。同样的，在 b 与 a 之间，e 与 d 之间，a 与 g 之间，d 与 c 之间的下行导音应分别写成 bb、be、ba 和 bd。但在 g 与 f 之间的写法最好符合调性和调号；例 43b 中的 #f 要比例 43a 中的 bg 好。

如果使用远关系变七和弦，如例 43c 和 43d，则可以不写 f 而写 #e。在含有多升号或多降号的各调中，宁可不顾及和弦的意义，放弃合理的记谱法而采取简化的记谱法。在例 42a 的×处的低音部中，#C 显然是 m 的 IV 的三音，因此就

没有必要把 #C 写成 bd，这样反而使和弦难于识别。记谱法最好不要和调号发生矛盾，在较远关系的领域中，代替音的写法可以简化，只当作调号已经改变一样。注意例 44 中＋处的同音高的音的不同记谱法。

44.

变音进行如不改变和弦的进行，其作用就如同代替音一样，是纯粹属于声部进行之外的曲调范围内的一种方法，其作用是为了使声部进行平顺，除此之外就没有其他作用。

45.

例 46 中的变音进行虽构成了加饰的收束，但仍在主音领域之内。

半收束

46.

a) 1 2 见 34 页 b)

I ‡ IV ‡‡ V ‡‡‡ II VII ‡‡‡ ‡ VI ‡‡ VI ‡‡ V

半收束

c) 1 2 见34页 d)

I — V — II — V ‡‡‡ II — ‡‡ ‡‡ V

例 47 说明一些领域的导入以及它们转回到主调的方法。

47.

a) 到sm ×)

Ⓣ I IV VI ‡‡‡ VI ‡‡ V ‡‡‡ VI II ‡‡

Ⓢⓜ VI V I IV I II I V I Ⓓⓞⓡ II V I

b) 1 2 到SD 3 4 5 6 到D 7 8 到T 9 10

Ⓣ I IV V VI VII VI V III VI II ‡‡ V I

ⓈⒹ III V I II V_2 I IV III

Ⓓ II V I VI II

47b)的另式(见第33页)

半 收 束

c) 1—5 6 7 d) 1—5 6 + 7 e) 1—5 6 + 7 8

VI
(sm) I IV V (m) IV ♯♯ V

VI ♯♯ V
(dor) IV ♯♯ V

完全收束

f) 1—5 6 + 7 + 8 9 g) 1—5 6 + 7 + 8 9

VI
(sm) I + ♯♯ ♯♯ I^6_4 V I
(那不勒斯)
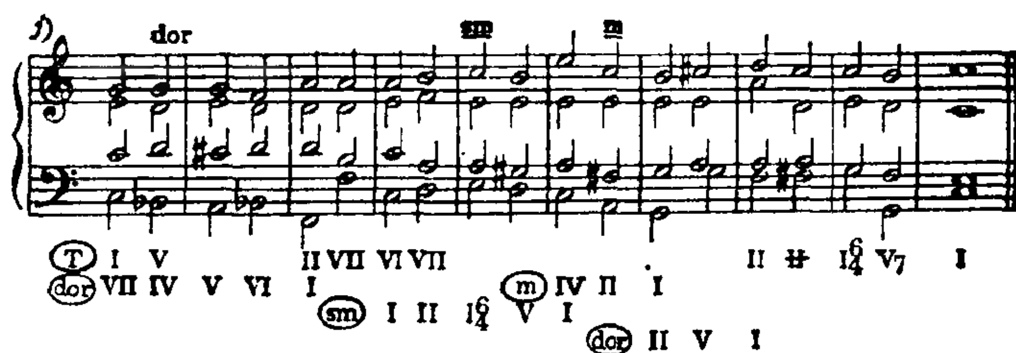
VI
(m) IV + IV ♯♯ I^6_4 V I

h) 1—5 6 + 7 8 9 10 11

(dor) VI II V
IV I V I IV I^6_4 V I

i) dor m T

(T) I III VI II V I IV
(dor) VII VII I II I^6_4 V I V
(m) IV V VI II I



在例 47a 中，T 的 IV 和 sm 的 VI 相同，所以其后可接用 sm 的 V(标有×处)，因为开始的 g 已被“中和”。自此以后，和弦即被归入 sm 中①，一直到 sm 的 I (标有∠处)被视为 T 的 VI 为止。返回到 T 是通过 II 来完成的。此例中的收束是加饰的，因为其中用了扩张的 sm；它连续地使用了~~III~~$_7$，~~VII~~$_2$，II 和~~II~~。

在例 47b 中，从 SD 到 D 的进行是用间接的方法来完成的，以便导入一个为两个领域所共有的和弦；SD 的 III＝D 的 II(标有＋处)。

从 dor 到 m，如例 47i 所示，所要经过的距离比我们想象的要远些，因为在它们中间具有特征的共同和弦不多。事实上所有和主音相距一级的领域都是如此：SD 到 D，D 到 sm 等(见第 78 页和第 81、82 页)。

被认为最富有特征的和弦是在其中含有一个或多个可以用来作为上行或下行导音的自然音或代替音的和弦。因此，在例 47i 中 T 的 I 必须同时当作 dor 的 VII 来看待。

凡结束在开始调上的各例，即使其间经过了几个领域，都可视为加饰的收束；凡不返回到开始调上的各例都属转调。

① 这段音乐暂时被归入这一领域之内。

人为属和弦的功能范围

具有 V-I 功能的属和弦必须是这样一个大三和弦：它的三音是自然音或是用类似自然音阶进行的方法导入的代替音（见第 21、22 页）。因此在 II、III、VI、VII 和 I 上用类似自然音阶进行的方法导入的人为属和弦在它们的领域中具有类似 V-I 的功能（在 II、III 和 VI 中换用大三度，在 VII 中还须换用纯五度。在 I 中加上小七度）（例 48a）。但是，如果人为属和弦的大三度用变音进行来导入的话，它就不具有属和弦的功能，因此，它上面的四度音也就不是任何领域的主音（例 48b）。

48.

a)

b)

在其他方面，只要它们的“代替”音能顺着自然趋势进行，人为属和弦的进行就好象其中没有变音一样，即按照型式 V-I、V-VI、V-IV 来进行。在自由作曲中可用其他的进行，为的是满足一些曲式上或情感上的要求；因此我们在经典作品中可找到用变音进行来导入的 V 进行到最后的 I 的例子，就

好象前者是真正的属和弦。但这些特殊的用法在单纯的和声例题中是不允许的。

收束II(加饰的)

在例 46b、46d 和 47c、d、e 各例中用了一些不同的收束，造成一些进行到T的 V，sm 的 V，m 的V和 dor 的V的半收束。它们包含着许多代替和弦。在例 47f、g 和 h 中，系用完全收束来结束上列这些领域，即 sm 的 I、m 的 I 和 dor 的 I 。在某些地方(标有＋处)使用了变和弦，关于变和弦将在第五章中讨论。

第四章

小调中的领域

领域II

在确立小调中各领域的关系时，我们必须记住，小调来自诸调式之一——爱奥里亚调式。它用了自然音阶（伊奥尼亚调式）的七个音，并使用代替音，以造成其具有特征的差异。只在传统的风格上，它被古典的作曲家们用作表现伤感情绪的音乐词汇，虽然有许多轻快的民歌也用小调似的调式写成。

小调中的领域表

	MD	d	D	♯m	♯M
m	M	t	T	♯sm	♯SM
sm	SM	sd	SD		
		Np			

	G	e	E	e♯	C♯
c	C	a	A	f♯	F♯
f	F	d	D		
		b♭			

从结构功能的角度来看，小调的主和弦不象大调的主和弦那样可以直接地控制它的领域。因此，和它直接相关的领域为数就较少，同时，经过它的关系大调（M）、同主音大调（T）、属调（D）等而到达间接相关的领域的转调就无疑地更远了。

大调，换言之，主和弦，至少具有控制它的下属和弦的属和弦作用，但小调的主和弦就没有这种作用；属和弦必须是大三和弦。

在小调的领域表中，领域次序和大调中的相反（见23页）。即使在近关系调中，调式的改变（例如从小调改为大调）也须注意，代替音要很好地予以“中和”。

在表中央的各领域和主调的关系也是最接近的。虽然如此，在经典作品中，二段体或三段体的第一部分结束在属和弦（D）上或v（v级上的小三和弦）上的情形是同样的常见，特别是如果它需要反复时，用属和弦就可更有力地导向主和弦。很明显，表中右边各领域和主调的关系要比大调中同边的领域远些。

例49a—e说明了下列各领域是怎样通过的：M，v，sd，D，SM 和 T。

在例49a中，v的I是用诈伪进行到v的VI来避免（第4小节中标有×处）的，这样就便于转到M。把和弦暂时作为两个或更多领域中的共同和弦（见第32页）来看待，就可表明领域间的相互关系。在例49b中，减七和弦（第二小节中标有×处）用不同的记谱法以另一意义再度出现在第三小节中。这种方法在下列各例中常可见到，这不仅是为了教学举例，也是为了满足结构上的需要；这种同一和弦的多种用法可使进行较为平顺。

在例 49d 中，第五小节中的减七和弦（标有×处）暂时作为三个领域的共同和弦；对减七和弦来说，这是很常见的。

49.

a) t-v-M-t

b) t-M-sd-t

c) t-SM-sd-t

d) t-sd-SM-Np-t

e) t-T-t

(t) I
(T) {II / II} I IV {II / II} I

f) t-v-D-t

(t) I V V III VI II II I^6_4
(v) I II V {V} I
(D) {V} I V I VI

(t) I VI II II II I^6_4

g) t-v-M-t

(t) I V III I IV II I^6_4 V I
(v) IV I II V VI II I
(M) III III VI V I VI

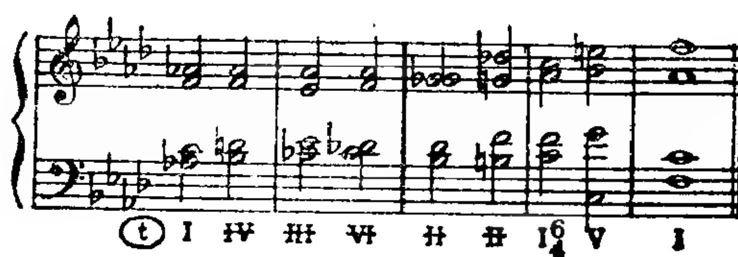
h) t-M-v-t

(t) I VI I II I II I II V I
(M) VI IV V VI II I
(v) VI II V VI IV

i) t–T–SM–t

j) t–sd–SD–Np–t

k) t–SD–sd–t


t
I
IV
III
VI
II
II
I^6_4
V
I

第　五　章
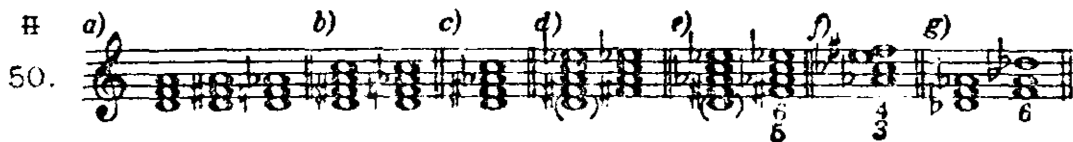
变　和　弦

使和声更富有变化的基础是：一个调和它的各领域之间的关系，由于受这种关系的影响而在和弦中产生的代替音以及把和弦不按原意来使用的可能性。很多属于这类的和弦应取名游移和弦，因为它们好象是在各领域之间（即使不是在各调之间）徘徊不定似的。然而每个变和弦必须归根到某一领域的某一级上；这样，即使看起来象是不平常的进行仍可被解释为正常的。

II级上的各种变和弦

II 级上的各种“变和弦”是受了 D、SD 和 sd（关于下属音小调，见第七章）的影响而产生的。在D的影响下 II 的三度（小三度）用大三度来代替，这在“人为属和弦”一节中已讨论过（见第 32、33 页）。用 sd 或 t 的一个音来代替 II 的五音就产生了减三和弦。大多数的变和弦是以七和弦或九和弦的形式出现的。
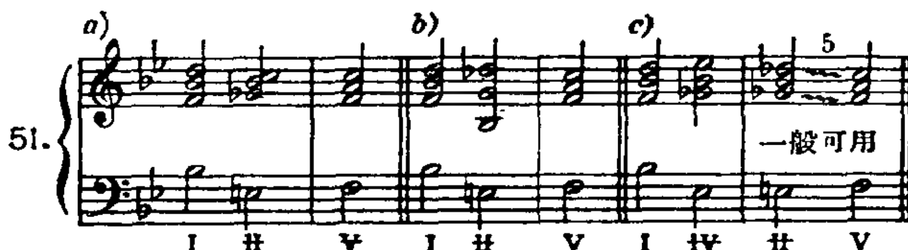
例 50.



在例 50c 中，D 和 sd 两者都起了作用。例 50d、e 和 f 也是如此，但例 50g 中的那不勒斯 6 和弦是原封不动地从 sd 借来的，这个和弦在 sd 中是一个自然的 VI。在例 50d、e 和 f 中，所有的形式基本上都是九和弦，虽然它们的正规的用法是把根音省略。减七和弦，如 50d，在以前曾认为是自然或人为导音上的七和弦。于是 c 小调中的一个减七和弦 (b-d-f-♭a)就被认为是 VII 上的和弦，更坏的是把例 50d 认为是"代替的"根音(♯f)上的七和弦，这种假设是无稽的，必须否定。除此以外 VII—I 和 IV-V 看起来好象是诈伪进行，但它们的功能却正如 V-I 和 II-V 一样，是正格的。

把任何一个减七和弦当作 II(或 V，或其他任何一级)上省略根音的九和弦来看待，可避免把它当作"药里的甘草"随意地使用，并且可加强根音进行的结构功能的概念。①

不属本调的音可用类似自然音阶进行的方法或变音进行的方法导入，如下列各例：



这些变和弦的几种不同的形式可以连续使用；在这里，用变音进行是有益的。有时是可以改换记谱法的，但不要模糊了它们和音阶的级的关系。(见例 52)

那不勒斯 6 和弦中的各音有时用原位出现，这时我们把它称为那不勒斯三和弦。(见例 53)

---

① 关于这个问题，详见勋柏格所著《和声学》(德文原书第 234 页，英译本第 144 页)。

由于它们的功能和属和弦以及人为属和弦相似，变和弦大都按照 V-I、V-VI、V-IV 的型式来进行；即 ~~II~~-V、~~II~~-I、~~II~~-III。

54.

注意例 54a 中(标有*处) ♭e 到 ♮e 的进行。因为 ♭e 是 II 的九音，它必须下行或保留在同一声部，如例 54e(标有*处)，在这里它作为小调主和弦的三音的预备。但如果后面连接着大调主和弦的话，就需要用无声的等音转换把 ♭e 当作 ♯d 处理。

在例 54b 中(标有*处)从II(那不勒斯 6 和弦)到同主音小调的III的进行模糊了主音大调的调性，但可用在长的例子中。

在例 54c 中(标有*处)，一个来自 sd 的II的后面连接着自然的 III，——这是很生硬的进行，因为 III，作为中音领域的 I，和 sd 的关系是很远的(见领域表，第 23 页)。

主音领域中其他级上的变和弦

用在 II 上的各种变和弦也可按照其组成形式用在I、III、IV、V 和 VII 上，如例 55 所示。乍看之下有些形式是不适用的。其他一些形式也影响调性的明确，但为了满足某些结构上的需要时可以采用。下面只是按照 V-I、V-VI 和 V-IV 的型式来研究几种最重要的进行。

55. a) I (62a)

b) III

c) IV (62b)

d) V (62c)

e) VI

f) VII

56.

a) 正格收束(I—IV) (見例 62 a)

关系太远!

超强进行

b) (詐伪进行)(I—II)

I—II (見"c") (見"d")

c) I II— V III II V I

Np

d) I II — V

Np

e) 超强进行(I—VII)

(見"f")

I—VII (見例 62 d)

f) I VII I VI II 等

g) 太远! I VII

h) I VII II V

57.

a) III—VI

III VI III VI III VI

b) III VI V III II II I_4^6

c) III—IV

III IV II I_4^6

d) III IV V I II I_4^6

c) * * f) III–II

III IV III —— VI III II VI II

IV a) 太远! b) × c) 那不勒斯 (见例62b)

58.

等 等

IV ♭VII IV V? V I? IV

V a) b) c) d) ×× e)

59.

等 等 等

V I V I VI II V I V VI V IV II

f) g) ×) h) 那不勒斯 (见例62c)

等

V IV II V IV^{6}_{4}! V

VI a) b) c) d) 那不勒斯

60.

等 等

VI II VI II VI II VII VI II VI VI II

e) f) g)

等

VI V VI II VI VII

VII a) b) c) d)

61.

等 等

VII III VII III I IV VII I VII VI

e) 那不勒斯 f) g)

等

VII VI VII III II VII I IV

各种限制

a) b) 或 c)

62.

I ? I?? ? I VI IV?? ? VI V? I? II V?

d)

等

I II V I II IV V V I

e)

I IV III VI V I VI II VII III

为了估量这些变和弦的使用方法是否正确，下列各种限制必须遵守。

各种限制

变和弦并不改换音阶的级别，但有些变和弦看起来简直远得毫无一点关系。一般反对这些和弦导入的最有力的理由是：它们不是从近关系的领域中"借"来的，例如 II 的那不勒斯 6 和弦。没有任何近关系的领域中含有 ♭c 而使 I 上的那不勒斯合理化，如例 55a（标有*处）；在例 55c 和 d 中，IV 和 V 上的那不勒斯 6 和弦（标有*处）也可作同样的估量。

因为它们是这样地远，所以要导入和解决在 I、IV 和 V 上的那不勒斯 6 和弦也是有困难的（例 62a、b、c）。

在 I、IV 和 V 上用减五度来代替纯五度的所有变和弦也是如此（见例 62d，标有*处）。当然，这些远关系的变和弦可用适当的连续来使关系不致显得太远，如例 62d，例 58a、b，等。例 56c 和 d 说明了 II 上的那不勒斯 6 和弦可以接用在后面，这是完全许可的。根据传统习惯，以减五度代替纯五度的变和弦往往是按照小调中 II-V 的型式用大三和弦接在后面（例 62e）。

总之，可以作以下建议。连续使用两个属于间接远关系的领域中的和弦时，必然产生极其生硬的效果（见远关系的中间领域，第 78 页），如例 56b（标有**处）和例 59d（标有××处）。在例 56b 中，I 的变和弦首先作为那不勒斯领域（♭D）的自然三和弦出现，而 d 上的小三和弦可理解为 dor 的 I。另一种情况（例 59d）可加以类似的判断。

VI 和 VII 上的那不勒斯 6 和弦（例 60、61）分别进行到 V 和 VI 的 $\frac{6}{4}$ 和弦（或进行到属和弦并在其上解决）。由于受 $\frac{6}{4}$ 和弦的传统意义的影响，这种进行可能使人觉得是错误的。但例 60d、e、f 和 61e、f、g，说明了这种倾向是不难予以抵

销的。

在任何领域中，接在V的变和弦之后的I(例58b)不具有主和弦的功能，因此须用继续的进行来肯定主音。

在某些情况，如例57e，可不顾到音的来源而在记谱上用等音转换(在标有*处用♭a代替♯g)。

上述这些变和弦可以建立在所有领域中的所有各级上。其中有许多变和弦的形式可能和较近关系的领域中的变和弦形式相同。虽然如此，变和弦的种类仍然是极其繁多的。这就使我们不可能对它们一一加以估量；有些进行是不可能用的，有些是“危险的，但勉强可用的”。

在例63中是各种小调中的变和弦，并附有它们用法的例子(例63h)。关于它们的估量原则和所要遵守的各种限制和大调同。

小调中的变和弦

63. a) II b) I ?

c) III d) IV

e) V
V VI V IV

f) VI 等 g) VII 等
VI II VII III
那不勒斯

h)

+) +) +) +) +) +) +) +) +)

I III VI II V I II II I_4^6 VII III VI II II

第 六 章

游 移 和 弦

许多变和弦是游移和弦，这是因为它们的结构（减七和弦，增三和弦，增$^{6}_{5}$和弦和$^{4}_{3}$和弦等），以及也是因为它们的多重意义的缘故。

减七和弦只有三个，增三和弦只有四个。因此每个减七和弦至少属于八个调或领域，每个增三和弦以同样的方式属于六个调或领域。

64.

a) 减七和弦

a: V I　C: V I　E♭: V I　f♯: V I

b) 增三和弦

a: III VI　f: III VI　c♯: III VI

c) 增$^{6}_{5}$和$^{4}_{3}$当作属七和弦用
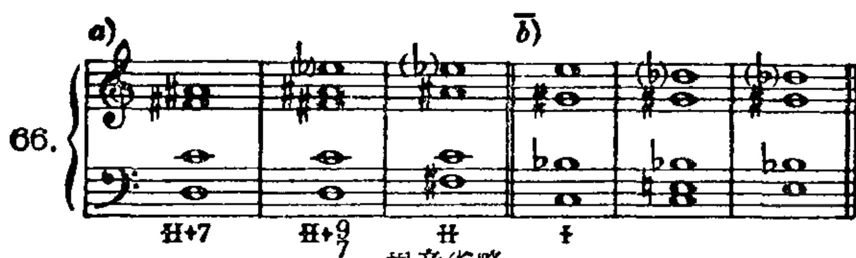
用等音转换的记谱法可使增$^{6}_{5}$和$^{4}_{3}$和弦成为属七和弦（见例 64c）。

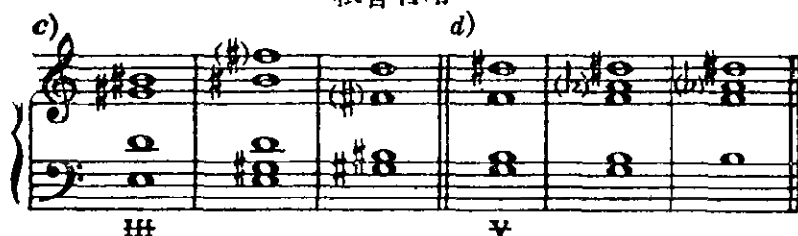
65.
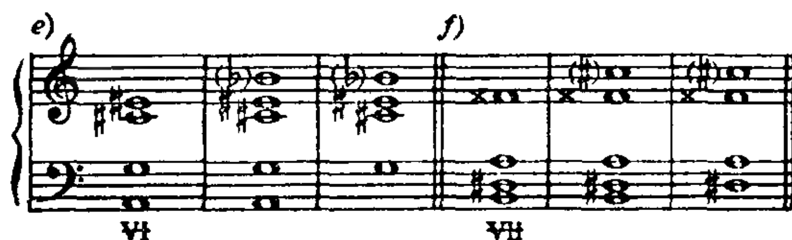
增$\frac{6}{5}$当作属七和弦用
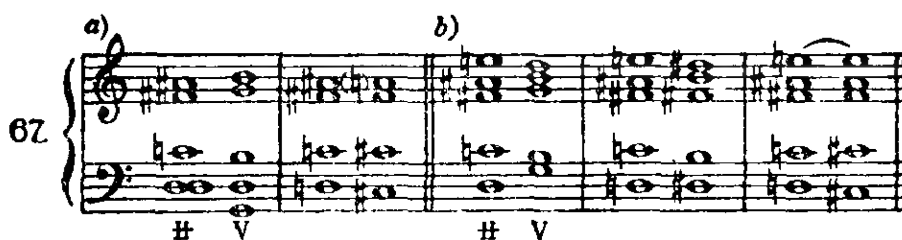
在增三和弦上加用小七度音和小九度或大九度音，无论是否省略根音，都可得到一系列构成游移性质的和弦（例 66 和 67；还有例 69 标有∠处）。
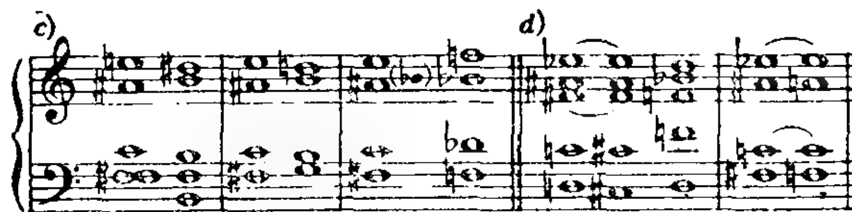
改换和弦的用法——无论是否基于和弦的构成——就表示着级的改换。从结构功能的角度来看，只有根音进行具有决定性的意义。但为了满足情感上或创作上的要求，往往需要用强烈的对比、冲击或突变。











例 68 是选自贝多芬《第八交响曲》的一个关于突然转调的例子。♭d 这个音首先是来自 sd，后来作为 ♯f 小调的V而解释为 ♯c。

只改换对个别和弦的用法来作为转调或领域改换的依据，有时是生硬的，也是没有说服力的，如在例 65a、b、c 中

的标有×处。

那不勒斯 6 和弦在实际上是大三和弦的第一转位。在任何自然的或人为的第一转位的大三和弦上，都可以模仿它的进行Ⅱ-V 和Ⅱ-I。①

68.

a) 贝多芬：《第八交响曲》(第四乐章)

b)

69.

a)

b)

① 这种用法在列格(Max Reger)的一本小册子中曾予以系统的说明。

例 70 中的各种进行在准备从一个领域转到另一领域的过渡中，和以前所讨论的游移和弦一样重要。但是再补充

一下，只用一个自然音阶以外的和弦不能建立领域，也不能明确地离弃一个领域。这种和弦究竟归入哪一领域，应决定于它们的用法。（见第 32 页）

70.

a) 小三度向上

I bIII II IV III V IV bVI V bVII VI I
dor II IV sd II IV

b) 小三度向下

I VI II VII III (?) (II) IV II V III VI (?)
sm IV II

c) 大三度向上

I III II (?) III (?) (bVI) IV VI V VII VI II
SM IV VI SD I III D I III M IV VI

d) 大三度向下

I bVI II bVII III I IV II V bIII VI IV
bM VI IV SD VI IV D VI IV dor IV II
那不勒斯

e) 純四度向下

I V II VI III VII IV I V II VI III

其中有些进行具有双重意义，如例 71。例 71a、c 和 e 证实：主音领域不必离弃；而例 71b、d 和 f 证实：这种进行可

以为转调到 sm、t 和 m 的进行作好妥切的准备。

71.

a)

b)

c)

d)

e)

g)

(T) I VI II V VI V VI II IV

(ST) V I III IV

h)

(T) I VI IV II V V I II

第 七 章

大、小调的可交替性

（主音上的小调领域，下属音上的小调领域和属音上的小调领域）

领域Ⅲ

一个属和弦可导入一个大三和弦或一个小三和弦，它可能是大调领域或小调领域中的属和弦。大、小调的可交替性就基于属和弦所具有的这种性能。这种性能使下列各领域成为一个大调性的近关系领域：主音上的小调(t)，下属音上的小调(sd)和属音上的小调(d)（见第 64 页）。根据交替的原则，下列各领域也是近关系的：中音(M)和下中音(SM)的大调形式，以及降中音(♭M、♭m)和降下中音（♭SM、♭sm）的（来自

72.

* 各级根据主音大调(C)注明

主音上的小调）大调和小调形式。这些领域将在下一章中作为间接关系的领域来讨论。很多代替和弦系根据这种关系而产生的（见例 72）。

主音上的小调领域

在例 73 中，来自 t 的一些代替和弦用不同的方法导入。在例 73a 中，T 的 I（t 的 Ɨ）导入了 t 的 IV。t 的 VI 之后接用同时属于 T 和 t 的 Ⅲ。例 73b 和 c 说明即使在 t 中逗留的时间较长，也并不妨碍 T 的重建。在例 73d 中，t 的诈伪进行 V-VI 的后面时常用大、小调的交替。在例 73e 中，变音进行帮助了 T 的改换。

73.

d)
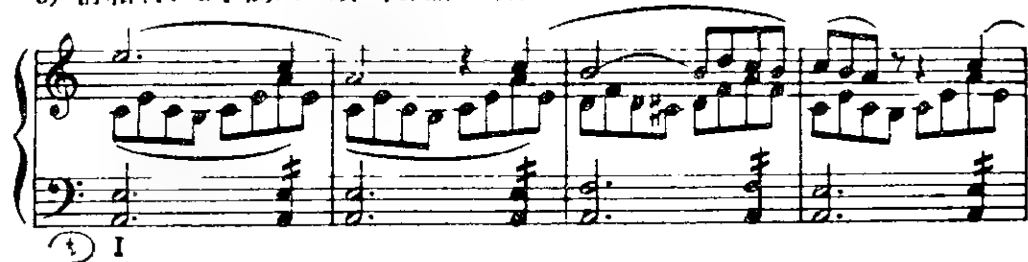
e)

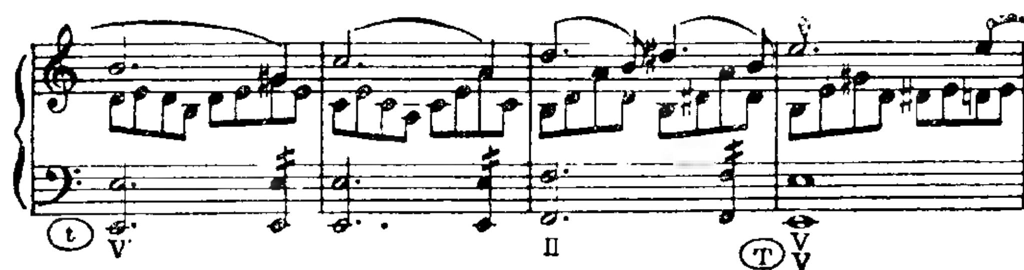
在古典作品中，大、小调常常是不很费力地互相交替；一个小调段落可不用任何和声连接而接在一个大调段落的后面，或反之。

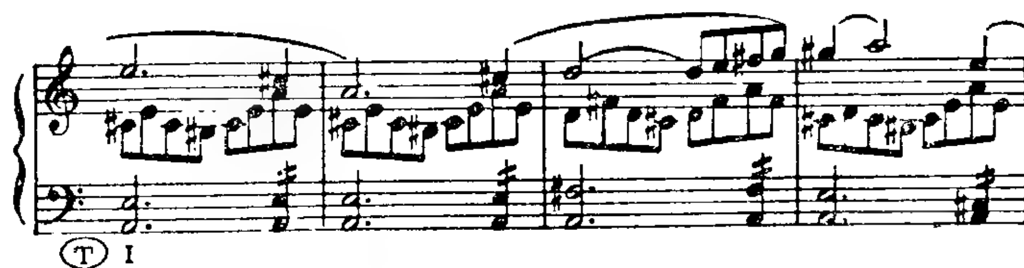
a) 贝多芬:«第二交响曲»,Larghetto

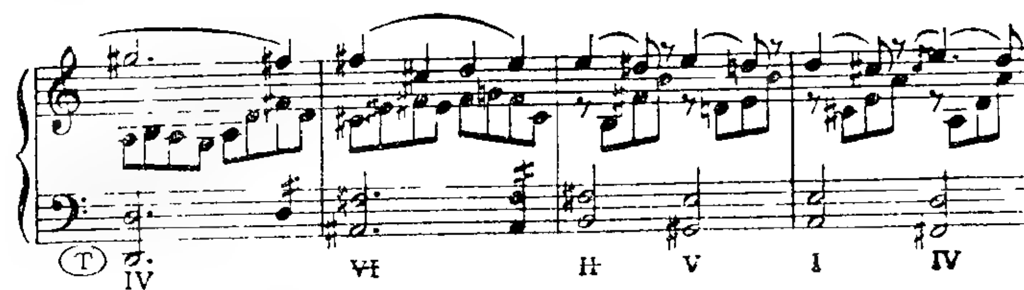
74.
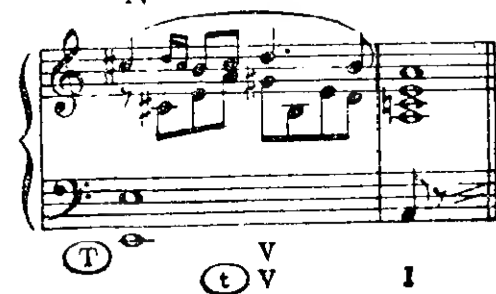
b) 舒柏特：«a小調四重奏»，作品 29，第一乐章(再現部)











下属音上的小调领域

过多地连续使用来自 sd 的和弦可使调性模糊。在例 75a 的第 2～3 小节中，不只是调性模糊，并且可能把 sd 误解为 ♭SM，因为在这里聚集了几个从下行小调音阶来的和弦。在这种情形下，“下”领域（即含有降号的调）可用“上”领域（即含有升号的调）来平衡，如多利亚和中音领域，即本例所示。远关系领域如 ♭SM 的导入会使谱例延长，并且须要用较强的方法去抵销它。

从结构上来看，那不勒斯 6 和弦无疑地是一个调的远关系和弦，虽然这种传统的习惯用法已被许可。但 sd 的那不勒斯（例 75b）当然是极远的。在例 75b 中，以后所产生的所有缺点都是由这个和弦造成的。举个例说，在第 4 小节中，iv/iv（即 iv 的 iv）是关系最远的和弦之一。这里就必须要用强有力的方法来平衡——如游移和弦、减七和弦和变音进行。但困难的是，其中有一些和弦是不能同时归入在两个领域，这至少在理论上说明了不使用这些和弦（在不转调的例子中）是合理的。例 75b 的另式例 75c 说明了提早回到 T 是可能的。

在例 75d 中，从大调到小调的改换是用低音部中的变音进行（第 2 小节）来支持的。那不勒斯 6 和弦在这里是 sd 的自然 VI，它是用II上的增 $^{6}_{5}$ 和弦导入的。用等音转换（♭g 代替 ♯f）的方法使它作为 sd 的 III 上的 2 和弦出现（第 3 小节）。在下一小节中，返回到 SD 是用次中音声部中的变音进行——♭d 到 ♮d——来准备的。

属音上的小调领域

属和弦的功能，如前所述（见第 20 页），只有在大三和弦

75.

a) x)

(T) I I II II V III II

(sd) V I VI II III VI

(dor) IV II V I

(♭SM) IV V — VI

(T) VI III VI II II V I

(m) IV V I

b) (见"c")

1 2 3 4 !! 5 !! 6 !!

(T) I I (t) II II I

(sd) V VI II I I IV! II V VI

(Np) I IV!

7 8 9 10 11

(T) II III VI II I$^{6}_{4}$ V I

(sm) IV V I

(dor) II V I

"b"的另式

c)第三小节

等

(T) I? VI II

(sd) II V

中才能发挥。"下属和弦"一词是不合逻辑的,"小下属和弦"是错误的。如果V控制着I,那么I控制着 IV,不能反过来。"小属和弦"更属无稽;因此这个领域在此名为"属音上的小调"。①

76.

① 详见勋柏格所著《和声学》(德文原书第232页,英译本第139页)。

把v领域用来为dor和SD的出现作准备是很适当的。在例76b中，用诈伪进行导入的t的III(第4小节)须作特殊处理。在例76c中，v领域的出现是由于和它的同音大调(V)交替而来。

第 八 章

各种间接近关系

（中音大调，下中音大调，降中音大调和小调，降下中音大调和小调）

领域Ⅳ

大 调

在巴赫时代，套曲的所有乐章大都写在一个调里，即使大、小调的交替也不太常见。在古典和浪漫时期的经典作品中，一个或两个中间乐章都用近关系调来作为对比，如 t、D、SD、sm、sd、m 和 d，也有用关系较间接的 M、SM、♭M、♭SM 的。其中绝大多数属于第一类和第二类（见第 81 页），甚至第三类。它们在一个乐章之内起对比的作用。下面的一些把这种对比用在乐章与乐章之间或一个乐章之内的曲例可说明这个论点：

M：贝多芬《♭B 大调三重奏》，作品 97（第三乐章用 D 大调）；贝多芬《钢琴奏鸣曲》，作品 53（第一乐章的副题）；勃拉姆斯《第三交响曲》（第一乐章的副题）。

S M：舒曼《降 E 大调交响曲》（第二乐章用 C 大调）。

♭M：舒柏特《C 大调五重奏》（第一乐章的副题）。

$\flat$SM：贝多芬和勃拉姆斯《A 大调小提琴奏鸣曲》(中间乐章都用 F 大调)；贝多芬《钢琴奏鸣曲》，作品 7（广板乐章的副题）。

这些大师们很严格地保持着这种调性关系，就如同遵守规则一般。这证明单调性的概念是有确实根据的。但是还有例外——犯规——例如贝多芬的《$\sharp$c 小调弦乐四重奏》（作品 131）的第二乐章用的是D大调；勃拉姆斯的《F大调第二大提琴奏鸣曲》的 $\sharp$F 大调乐章等。

下中音大调(SM)和中音大调(M)是以大、小调的可交替性为基础，而与 sm 和 m 分别地发生关系。这是一种间接近关系。这种关系可用公式来说明：

$$\left.\begin{matrix} M:m \\ SM:sm \end{matrix}\right\} = T:t。$$

降下中音领域($\flat$SM)和降中音大调领域（$\flat$M）之间的关系是间接的；它们所根据的是 t 到 T 和 sd 到 SD 的关系：

$$\left.\begin{matrix} t(c):\flat M(\flat E) \\ sd(f):\flat SM(\flat A) \end{matrix}\right\} = sm(a):T(C)$$

进入这些领域时，可把大、小调的可交替性应用在这些中间领域中，这样就可利用共同和弦，象以前所讲的一样。在M和 SM 中，导入一个共同属和弦可以促成这种改换。IV 上的小三和弦(即 iv)具有 t① 到 $\flat$M 和 $\flat$SM 的功能。变和弦和游移和弦可用来帮助产生平顺的过渡。

① 此处原书印漏一字，字母“t”系由译者补上，如有错误由译者负责。——译者注。

77.

a) SM

(T) I VII VII III
(sm) II II V
(SM) II II V III VI V I VI

(T) VII VII III VI II I_6 II V_7 I
(sm) II II V I
(SM) II

b) SM

(T) I ♭VII
(sm) II II V VI
(dop) III II I^6_4 V I
(SM) IV II V III

(T) VI III I IV II
(SM) IV I V I

c)

M

(T) I ♭VII

(sm) II II V I IV II V VI

(M) II II I V

(T) III VI II II. I III IV II

(M) I

d)

M

(T) I III VI IV V V I II V ♭VI II

(M) II I V III IV II III

e)

到M

1 2 3 4 5 6 7

(T) I VII III V VI II —— I6 II V I

(m) II I II

(M) {V V —— I II II III

f) e)的另式❶

1—3 4

(MM) VI I (IV)(I)

(♭SM) I IV I

(t) VI V I II - - - -

g) e)的另式❷

1—3 4

(T) III VI II III VI II V I

(M) I - - - - (III) - - - - - - - - (I) I

(♭M) II V VI

(♭smSM) III II II V I

h)

M 太突然

(T) I III II I I II V I

(dor) II V I V

(m) IV II V I IV II

(M) II II I I IV II VII

i)

♭M

(T) I I II II III I I IV II V I

(♭M) I VII III V I VI

(sd) V VI II II V

大、小调的可交替性也适用于 ♭sm 和 ♭m，因为它们所根据的是 ♭SM 和 ♭M。

b) ♭m 和 SM

(+) (+)

T I

♭m VI IV II I$^6_4$ II V I II VI II

SM V VI VI

T

SM II II V II V

III VI II V I

c) ♭sm 和 M

T I I IV

M II II V III IV V I III VI IV

♭sm II

T II V I

♭sm I$^6_4$ V III IV

小　调

在小调中，大、小调的可交替性可以产生来自下行(自然)音阶的 m 和 sm，又可产生来自上行音阶(包含代替音)的 #m 和 #M，以及 #sm 和 #SM。因此，在 a 小调中，m、sm、#m、和 #sm 是 c、f、#c 和 #f 上的小调领域；以及 #M和 #SM 是 #C 和 #F 上的大调领域。

c) t–m–T–t

(t) I VI IV III V I II
(m) IV II V VI II I$^6_4$ V I (T) III

(t) I IV II II I$^6_4$ V I
(T) I$^6_4$ III VI V I

d) t–SM–sm–t

(t) I
(SM) III V I II I I
(sm) I I II I II IV II I$^6_4$

(t) III VI II II I$^6_4$ V I
(sm) V I II II V I

e) t–‡m–T–t

(t) I II V III IV
(‡m) II II V VI II V I VI

t
#m II
T IV V I II
V VI II II I^6_4
V

f) t-T-#M-t

+) +)

t I VI II V V I
T II V V I
#M VI V I II I IV

t VI II II II I^6_4

g) t-v-#M-t

+)

t I II V III
v VI II V I II II V II
#M IV II V VI II II

t VI IV II V I II I VI II I^6_4
#M I^6_4 III

远关系的中间领域

连接不含有共同和弦的领域时会发生困难，例如 d(在C大调中是 g)和 SM(A)或 ♭SM(♭A)，和 M(E)或 ♭M (♭E)以及 m(♭e)或 M(E) 和 SD(F) 或 sd(f)。它们和主调的关系可能是间接的，但不是疏远的，尽管它们彼此之间的关系却可能是非常远的，例如 ♭M 或 ♭m 和 sm 或 SM。

以上的论点可归纳如下：

如各领域的、甚至各调的主音相距大、小二度或增四度(减五度)，这些领域或调之间的关系可认为是“非常远的”，因为它们之间的共同之处是这样地少，只有在真正的大师们的笔下这种困难才能克服。在另一方面，我们不要忘记：那不勒斯 6 和弦进行到主和弦，II-I，或进行到属和弦，II-V，是常见的。

在这些例子中有很多不完善的地方。试把其中一些缺点加以改正将是一种有趣的练习。但是，造成这些缺点的根本

原因是否可以去除尚是疑问；这些只是和声进行的练习，其中并无作曲的意图。好的声部进行都有助于这些缺点的克服。这一点对主要声部，即外声部——高音部和低音部——来说尤其重要；困难的、甚至不合乎曲调规律的进行最好藏在内声部中——用变音进行和类似自然音阶的进行可以改善很多生硬的连接，因为这两种进行是富有曲调性的。外声部还有助于代替和弦——变和弦和游移和弦——的导入，只要小心地注意，不违反它们的自然倾向就行。在曲终处的收束切不可过短，尤其是在它前面用了远关系的领域时。用共同的自然和弦来构成过渡最有效果，但在有些例子中，甚至把那不勒斯6和弦、增三和弦和$^{6}_{5}$和弦、以及减七和弦也都当作共同和弦来处理。

80. a) T-v-♭SM-Np-T

b) T–dor–M–SM–sd–T

(T) I IV
(dor) II V I VI II
(M) V I II II V I
(SM) II V VI III VI V

(T) IV II V I IV II V I
(SM) IV
(sd) VI IV V I

c) T–♭m–SM–dor–T

(T) I VI
(♭m) IV II I II V VI
(SM) II V III VI IV V

(T) VI VII II I^6_4 V I
(SM) I
(dor) V I IV V VI

第 九 章

远 近 关 系 的 分 类

根据十九世纪以前以及大部分十九世纪的调性时期的作曲家们的写作习惯，调与调之间的关系可分类如下：

大　调

一、直接近关系（指与T的关系而言）

SD,D,sm,m

二、间接近关系

1．通过共同属和弦

(1) t, sd, d（第七章，例 72～76，自第 60 页起）

(2) SM,M（第八章，例 77，第 70 页起）

2．通过对称的移调

♭M,♭SM（第八章，例 77，第 70 页起）

三、间接关系

♭m,♭sm,MM,Mm,♭sm,SM,♭sm,sm（第八章，例 78，第 73 页起）

四、间接远关系

Np,dor,S/T,♭MD,♭md（第八、第九章，例 80～83，自第 79 页起）

五、远关系

MSM, Msm, SMM, SMm, SMSM, SMsm, S/Tm, S/TM, S/TSM, S/Tsm, ♭mdM, ♭mdm, ♭mdSM, ♭mdsm, ♭mM, ♭mm, ♭mSM, ♭msm, ♭smM, ♭smm, ♭smSM, ♭smsm。

第一类称为直接近关系，因为所有这些领域都有五个音（或六个）是和T共同的。

第二类称为间接近关系，因为所有这些领域和第一类的领域或主音上的小调领域是接近的，并且有三个或四个音是和T共同的。

第三类称为间接关系，因为所有这些领域比第二类远，而且它们是通过第二类和T发生关系的，和T之间的共同音也是微不足道的。

MM 和 Mm, ♭smSM 和 ♭smsm 的关系，在表上看起来是极远的，但经过等音转换它们就可成为关系较近的领域。MM 和 Mm 与 ♭SM 和 ♭sm 的音高相同（根据C大调，它们的主音 ♯G 和 ♯g=♭A 和 ♭a）；同样的，♭smSM(♭F) 和 ♭smsm(♭f) 与 M(E) 和 m(e) 相同。

从结构上来看，这些关系相当远的领域可用降号来达到，也可用升号来达到。也就是说，用五度循环的顺时针方向或反时针方向。以后可用等音转换（见例 77e 的第 2 和第 3 终止，第 71 页起）。

第四类称为间接远关系，因为这五个领域是用下列的方式来连接的：

多利亚调式(dor)是下属音上的下中音小调(SDsm)；

上主音(S/T)是下属音上的下中音大调(SDSM)；

那不勒斯(Np)是下属音小调上的下中音大调(sdSM)；

降中音大调上的属音 (♭MD) 是下属音上的下属音

(SDSD);

降中音小调上的属音上的小调(♭md)是下属音小调上的下属音小调(sdsd)。

在十九世纪的音乐作品中，这些极远关系领域和绝大部分的第五类(远关系)的领域通常出现在贯串①中。但♭MD(♭B大调中的♭A)曾出现在《费加罗的结婚》②的短歌“凯鲁比诺咏叹调”中的对比性的中段(例81a)。相同的领域也用在

81. a) 莫扎特:《费加罗的结婚》(凯鲁比諾咏嘆調)

Ge - lo, poi sen - to l'al - ma av-vam-par,

B♭: ♭MD I V I

(等)

II I⁶₄ V I

b) 贝多芬:《奏鳴曲》，作品53

T I II V

① 勋柏格用“贯串”(Durchführung)一词而不用“发展”、“加工”，理由见第170页。

② 要再找一个结合着其他的情况(如返回到主调前的长的迂回过程)的类似的例子是困难的，因而使人得出下列的假设：仆人凯鲁比诺(Cherubino)在自弹自唱，他同时也是诗词的作者。乐曲是否也是他写的呢？是否莫扎特利用这个特点来暗示他的职业性的缺点呢？

T

♭MD I II

IV
V

c) 貝多芬:《奏鳴曲》作品 31 之 1

T I

T
D

VI
II

V6
I4

V

D I

♭MD I

等

T IV

♭MD VI

SD IV II

V6
I4

贝多芬《奏鸣曲》，作品 53（例 81b）的主题的首次呈示中（代替了通常的 II）。还可参阅他的《奏鸣曲》（作品 31 之 1）中的 F 大调和 G 大调的关系（例 81c）。

用 S/T 的一例见于贝多芬《C 大调奏鸣曲》（作品 2 之 3）的“贯串”① 中（例 82）。

82. 贝多芬：《奏鸣曲》，作品 2 之 3

1 2 109 110 111 112

等

(T) I V – I (S/T) I V I

Np 通常是经过 sd 或 $\frac{6}{5}$ 来达到的。虽然这个领域关系是相当远，但扩张的插段常写在这个领域里。这种例子常可见到，如下面两个选自贝多芬钢琴奏鸣曲的例子。

83. a）贝多芬：《奏鸣曲》，作品 2 之 2，回旋曲

157
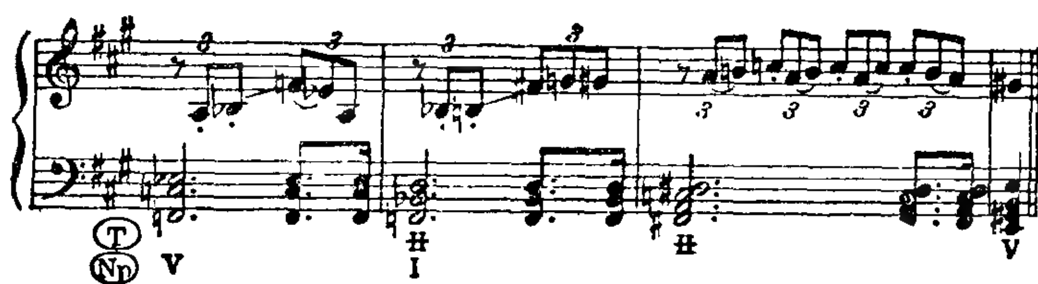
(T) I IV (Np) H I

(T) H（那不勒斯）
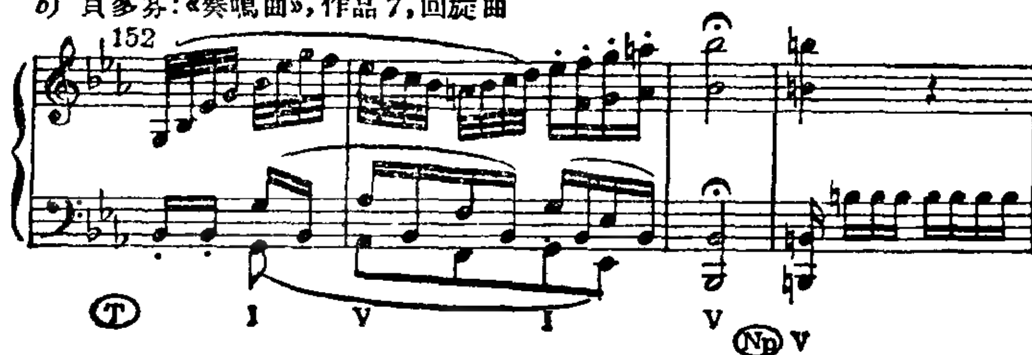
(Np) I V H I

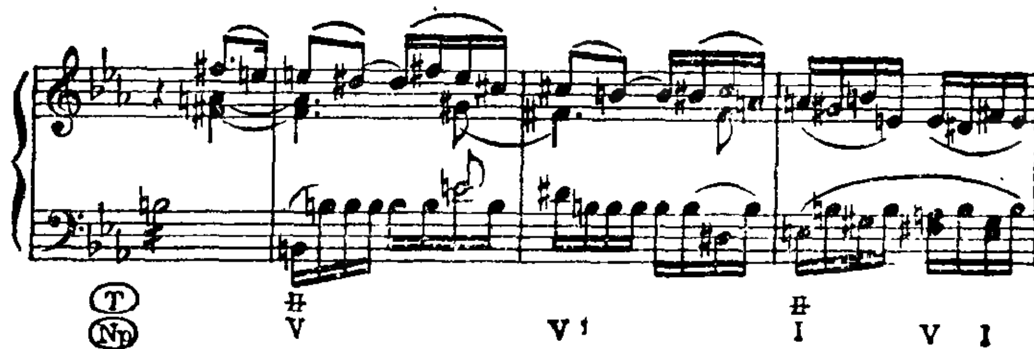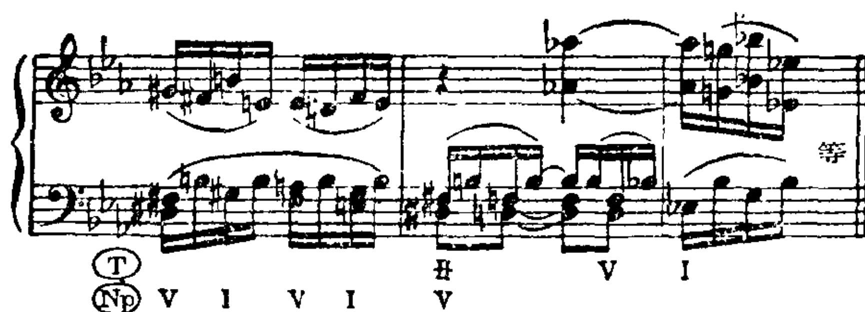
---

① 见第 83 页。



b) 贝多芬:«奏鸣曲»,作品 7,回旋曲







如果调或领域的主音和主调的主音相距大、小二度或减五度、增四度的话,那末这些调和领域在上面所提到的这段时期里的作曲家们看起来就不是常和主调发生关系的。

如前所述，第五类中的一些远关系领域如用等音转换来处理，则等于关系较近的领域（例如 MM 和 mm=♭SM 和♭sm，余类推）。

Msm 的关系（中音大调上的下中音小调）——C 大调中的 #c 或 ♭E 大调中的 e——在《英雄交响曲》的“贯串”（第284小节）中曾用过（见例149，第181页）。

更有趣的例子可在勃拉姆斯的作品中找到，如在《f 小调钢琴五重奏》中。在再现部中，第一副题（第201小节）在第一部分是用的 sm（#c），第35小节，应移调到主音小调（f）。①但是它却移调到了 Msm（#f）。在《F 大调大提琴奏鸣曲》（作品99）中，人们因为第二乐章用了 #F 大调而感到意外，但是后来发现在所有的四个乐章中，F 大调与 f 小调都是为了求得对比而和 #F（♭G）大调与 #f 小调连接使用的。这些选自勃拉姆斯的作品的例子之所以这样引人注意，是因为这些例子的绝大多数都不是在“贯串”中找到而是在“建调”的部分——即领域中——找到的。

小　调

估量小调中的各领域须用不同的尺度，因为它们缺乏自然的属和弦，并且上行音阶上的两个代替音使可用的和弦数目因而增加。

从下行小调的自然音阶上得来的领域关系和大调不同，因为五级（v）上的和弦不是属和弦，而中音和弦（M，关系大调）都具有类似属和弦的作用。除此以外，它没有与大调中相当的、II 上的多利亚领域（因为它是一个减三和弦）；但 VII 上的领域（下主音）常具有M的属和弦功能。

① 这里指的是以曲式中的调性结构为基础的各部分而言，如呈示部、再现部。

从上行音阶得来的领域关系包含一个具有功能的属和弦(D)，下属和弦在这里虽然是一个大和弦，但它和主音领域的距离似乎要比大调的下属和弦远些。

间接关系的各领域：

m,sm,♯m,♯M,♯sm,♯SM,Np,Dsm,DSM,MD,SD,

系 来 自

M,SM, D, D, T, T, SM, D, D, M, sd。

a) 贝多芬：«四重奏»，作品 59 之 2，第三乐章

84.

b) 贝多芬：«四重奏»，作品 132，第四乐章

上面两个值得注意的(如果不是例外的)例子是选自贝多芬的《e 小调弦乐四重奏》(作品 59 之 2, 第三乐章)和《a 小调弦乐四重奏》(作品 132, 第四乐章)。前一例的收束和后一例的半收束都可理解为在M的V上。

估量关系较远的领域时, 最好根据中音(关系大调)。(比较例 79 和以后各例, 尤其要注意"贯串"的分析 ——见第 170 页以及此后各页。)

如果一个转调有必要通过两个不含有共同自然和弦的领域时(如 d 和 #M), 最好插用其中间领域的几个和弦(在这情形下用 D)。

小调中的领域分类

1. 近　关　系: M,T,d,sd(第四章, 第 35 页以及此后各页, 例 49)。
2. 间接近关系: D,SM(第四章, 第 35 页以及此后各页, 例 49)。
3. 间 接 关 系: m,sm,SD(第八章, 第 75 页, 例 79)。
4. 间接远关系: #sm, #SM, #m, #M, MD, md,Np (第八章, 第 75 页, 例 79)。
5. 远　关　系: 所有其他各领域。

第十章

扩张的调性

浪漫派时期的作曲家们认为音乐应该“表现”某些事物。在以前几个时期中，音乐以外的因素，如诗的或戏剧的题材、情感、动作、甚至人生哲学问题，已经对音乐发生了影响。这些影响使音乐在各方面都起了本质的变化。和弦构成中的变音决定了曲调音程的改变，并且使转调更富有变化;伴奏的、甚至曲调的各种节奏和力度不是来自单纯的音乐动机，而是用来象征这些音乐以外的因素的。从美学上（即使不从心理学上)来看,这些新特点的来源是可以争辩的;然而,无论音乐的灵感来自何处,结果是使音乐大大地发展了。

在描写性的音乐中,戏剧的、诗的或故事的背景、动作、情绪和其他的特征都作为组成的因素而在音乐的结构中结合在一起。因此它们的结合是不能分离的。题材和音乐两者之中，任何一方面都不能离开另一方面而完美地表达内容。它们的结合象是合金，只有用极其复杂的方法才能把各种成分分开。

戏剧和诗对作曲家来说是具有极大的感染力的。它们在这方面唤起作曲家们的灵感必然使他们在另方面也获得启发。如果一个曲调只按照音乐结构上的需要进行，那末在发

展中它可不受题材的约束，背道而驰。它可能是长些或短些，早些或迟些达到高潮——或根本不用高潮——需要不很强烈的对比、较少的着重或较少的抑扬。除此以外，题材本身常具有压倒的优势，它足以掩饰内容空洞的曲调。

“扩张的调性”的概念是根据这些音乐以外的影响而产生的。远关系的变和弦以及和弦的连接都被理解为仍在某一调性之内。这种进行不一定都构成转调或建立不同的领域。它们的作用主要是为了使和声富于变化，所以它们常出现在极短的篇幅之内，甚至只在一个小节中。虽然为了便于分析，有时把它们归纳在领域中，但它们的作用在很多情况下只是经过性的，也只是暂时的。

在《特里斯坦》的前奏曲的开头，a 小调的V后面接上两个转调的模进（见例 85a），其中的后一个为开始的V的再现作好准备（第 16 小节）。在选自斯特劳斯的《沙乐美》的例 85b 中，第 3 小节的和弦（标有＋处）似难理解。但如果把 ♮e 当作只是用来连接 f 和 #d(♭e)的一个经过音，就可清楚地看出这是Ⅱ上的减七和弦，在这里听起来是异常的远。

然而，在勃拉姆斯的作品中，由于用远关系的进行而产生的远关系领域是常见的。在《c 小调弦乐四重奏》（作品 51）的第一乐章中，对比性的中段结束在 #f 音上（第 21 小节），这 #f 无疑地应作为属音领域的中音小调（Dm）的V来分析。这个关系非常远的 #f 几乎不能用来把 c 小调的 I 再导入，后来用一个短小的没有伴奏的片段作为返回到 t 的再过渡（例 86a）。

如果勃拉姆斯在处理和声的问题上不是一个深刻的思想家和伟大的作曲家，他一定会把这种方法在再现部中重复一遍。但是为了使副题终于出现在 t，他将 t（第 23 小节）向下

a) 瓦格纳:«特里斯坦»的前奏曲

85.

b) 斯特劳斯:«沙乐美»(在 # 257 之后)

×)仿佛經过 ♭f(♮e)到 ♭e.

五度移调到 sd(例 86b)。因此,在第 22 小节中的短小的片段以前的音就应作相似的移调, 即移到 B。但他没有这样做,他到达了 E, 即 #sm 的 V,并且多用了两个转调的小节来导入 sd。

勃拉姆斯:«弦乐四重奏»,作品 51

86.

勃拉姆斯给年轻的作曲家们类似的教导。为了避免单调的反复，他建议把例 87a 中的第 2 小节的最后一个和弦换用小三和弦，这样，它在“贯串”中可用来转到降号调去（“zu den B-Tonarten”① 他说）。

87. a)

b) 相同

在较早期的作曲家的作品中也可找到很多使用扩张调性的例子。选自巴赫的《g 小调风琴幻想曲》和《变音幻想曲》的例 88 和例 89 的片段是用这种远关系变和弦写成的。

88. a) 巴赫：《g小调风琴幻想曲》

① “到♭B调去”。——译者注。

巴赫:《变音幻想曲》(d小调)

89.

在描写性的音乐中，和弦常进入远关系的领域，甚至在“建调”的(呈示的)部分也是如此。歌曲、歌剧、合唱曲和交响诗利用大量的转调以求得感情上的表现。例如下面的两个例子例 90 和例 91——舒柏特的《在河上》和勃拉姆斯的《死是冷静的夜》—和例 92 的《受难曲》(马太书)中短小的宣叙调上的“啊，各各他”(ach, golgotha)词句处。

舒柏特:《在河上》

Der du so lustig rauschtest du heller, wilder Fluss, wie still bist du ge-

90.

(t) I V I (Dm) V VI I6/4

-wor-den, gibst kei-nen Scheide-gruss!

(Dm) IV I6/4 V I (t) V VI I

勃拉姆斯:作品 96 之 1

Der Tod, das ist die küh-le Nacht, das Le-ben

91.

(T) I

ist der schwüle Tag

7+)

Es dunkelt schon

V I (II) (Np) ♭VII VI ♭III II (II)

mich schläfert der Tag hat mich müd' ge-macht.

巴赫:《受难曲》(馬太書)

啊,各各他!

92.

etc.

(縮写)

贝多芬《弦乐四重奏》(作品 59 之 2，e 小调，和作品 95，f 小调)的主题中含有那不勒斯 6 和弦，这当然应作为扩张的调性来看待。在主题中使用更丰富的领域的例子是《G 大调弦乐五重奏》(作品 111)的主题(例 95)和《d 小调钢琴协奏曲》的主题(例 96)，二者都是勃拉姆斯所写。

贝多芬:《四重奏》,作品 59 之 2

93.

贝多芬:《四重奏》,作品 95

94.

勃拉姆斯：《弦乐五重奏》，作品 111

95.

(T) I V I VI

(T) I

IV II III VI

(sm) IV V I

(T) VI

(M) IV II I_4^6 V II IV

(T) VI III VI II I_4^6 V VII

(M) IV I IV

8va

(T) IV

(t) VI / VI II V

8va

(T) III II IV V I

勃拉姆斯:«d小調协奏曲»,作品 15

96.

1 2 3 4 5—9

(t) VI

(Np) II / V

10 11 12 13—19

(t) V

(Np) VI

20 21—22 23 24 25

(t) V I II II I

加饰的和声可使和声富有变化，尤其当一再的反复几乎要使人感到单调时更有这种需要。一个使人感到极大兴趣的例子可在舒柏特的歌曲《意中人》（例 97）中找到。在舒柏特的歌曲中，他总是用音乐来表现和刻画诗的情绪和特征。举例来说，在《菩提树》、《乌鸦》、《最后的希望》、《魔王》、《纺纱女》中，钢琴分别地描写了风声、鸦飞、叶落、马奔和纺车声。他在《路标》中（例 98）使用了不平常的和声进行，或在《在远处》（例 99）的第 18 小节中和《魔王》（例 100）中，用了突然的转调而获得了更大的成功。

舒柏特：《意中人》

97.

a) 副歌：小节 13—18，23—28，39—44，54—59，72—77，91—96

sei mir ge-grüsst, sei mir ge-küsst,

col 8

Ⓣ VI III V I

詩节 1 和 2（小节 9—12，19—22）

b) 1. O du Ent-riss-ne mir und mei-nem Kus-se
2. Er-reich-bar nur mei-nem Sehn-suchts-gru-sse,

副歌

+8 +8

Ⓣ I V

c) 詩节 3 和 5 (小节 30—38, 61—71)

3. Du von der Hand der Lie - be die-sem Her - zen ge -
5. Wie du mir je im schön - sten Lenz der

(T) V I

- geb' - ne, du von die-ser Brust ge -
Lie - be mit Gruss und Kuss ent -

(T) V
(bM) III VI V

- nomm-ne mir! Mit 3. die - sem Thränen-gus - se.
- ge - genkamst, mit

副歌

(T) III
(bM) I
(dor) II (第二終止)
+8 III V
+8 III (V)
VI

2
5. mei - ner See - le glü - hendstem Er- gus-se.

副歌

+8
(T) II
(dor) III II V I

詩节4（小节45—53）

d) Zum Trotz der Fer - ne, die sich, feind-lich,

(t) I V +8

tren - nend, hat zwis-chen mich und dich gestellt; dem

+8 I +8 VII (dor) II

Neid der Schicksals mäch - te zum Ver-drus - se.

副歌

+8 +8 +8 (T) VI

(dor) I^{6}_{4}

(sm) IV V V I

詩节6（小节78—90）

e) Ein Hauch der Lie - be til - get Räum' und Zei - ten,

(T) I +8 V +8

ich bin bei dir, du bist bei mir,

T +8 VI　SD V II　II　V　I

ich hal - te dich in dieses Arm's Um-

ff

SD VI　♭M II　II

-schlus - se.

副歌

+8 T VII　+8 III　VI

♭M V　(sm II　V　I)

舒柏特:«路标»(小节 55—67)

Ei-nen Wei-ser seh' ich ste - hen unver-

98.

t I　II　I

-rückt vor meinem Blick, ei-ne Strasse muss ich ge - hen, ei-ne

Strasse muss ich ge - hen die nach Kei - ner ging zu-rück.

舒柏特:«在远处»

90.

We-he dem Fliehen-den, Welt - hinaus Zie - hen den!

Fremde Durchmessenden, Heimath Ver - gessen-den, Mut - terhaus

Hassen-den, Freun-de Ver - las-senden fol - get kein Seg - en, ach,

(m) VI VI I (M) V

auf ih - ren We-gen nach, auf ih - ren We - gen nach.

(t) III II I_4^6 V I

(M) V I

舒柏特:《魔王》(小节 77—81,102—108)

"--Was Er-len-kö-nig mir lei - se ver-spricht?"

77
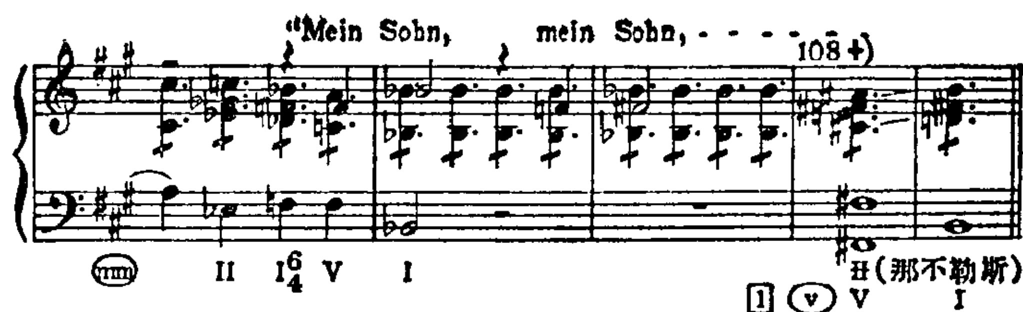
100

(t) V I [4] (dm) (I) II I_4^6 V

"--Erl - kö-nigs Tochter am dü stern Ort?"
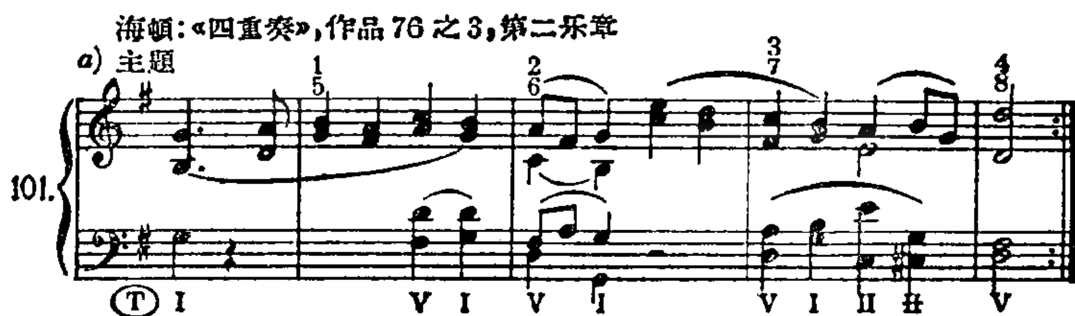
102

(dm) I [5] (dor) V I [5] (mm) I



但在《意中人》(例 97)中，他使用的方法是很不相同的。在这里，钢琴的风格从头至尾不变，不描写任何事物，只不过是模仿吉他的伴奏声。副歌“意中人”用在每段的结尾，并且在仅仅一百小节中就用了六次。如果不是由于和声的广泛变化而使每一反复都成为有趣的变奏的话，这种方法一定是极其单调的。

“变奏是一种反复，这种反复改变了原来的单元(或其他型式)的一些特点，但保留着其余的特点。”① 很明显，如果一套变奏曲把原型反复了十次或更多次，只在钢琴的伴奏部分加些变化的话，必然会给人厌烦，而不是愉快之感。韩德尔的一些变奏曲就是这样。但海顿的变奏曲，如作品 76 之 3 (《皇帝四重奏》)中的第二乐章，在很多地方使用了加饰的和声。②



① 勋柏格所著：《作曲初步范例》(Models for Beginners in Composition).

② 在《作曲初步范例》中，有关于用插入的外加和弦来使和声富有变化的说明。

9 10 11 12

V I V VI II V

13 14 15 16
17 18 19 20

I IV I IV I V I II2 I6 IV II I$^6_4$ V I

b) 变奏 IV (1—4)
(5—8，高八度)

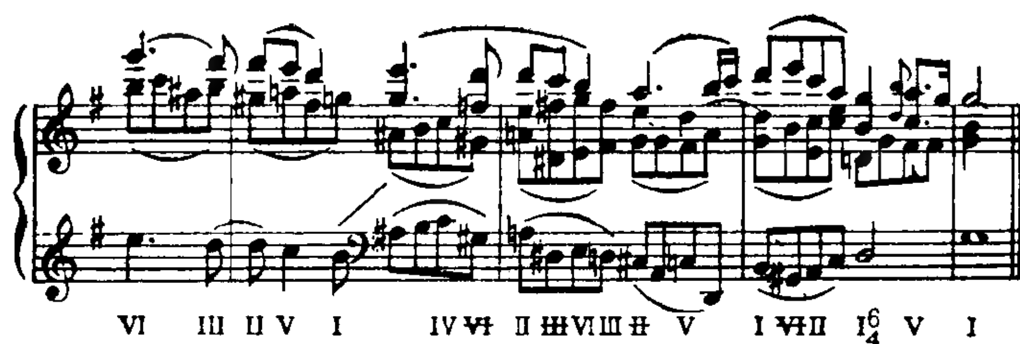
1

VI V III VI III VI IV I II I II II V

2 (9—12)

V (17—20)

等



贝多芬在他的三首大型钢琴变奏曲：《15 段变奏曲》（作品 35，《英雄》）、《c 小调 32 段变奏曲》和《地亚贝利变奏曲》（作品 120）中也同样地用代替音和变和弦（有时是远关系的）以及通过各种领域的方法来使和声富有变化。这在《地亚贝利变奏曲》中最为显著，从和声来看，它可以被认为是贝多芬的最富有创造性的作品。

在这个作品中，有些进行是难以用领域来分析的，例如变奏 XV 中的第 9～12 小节（例 102a）——用它来代替原来的模进（例 103a）——和变奏 XX 中相当于这一部分的第 9～12 和第 25～28 小节（例 102b 和 102c）。变奏 XX 中的减七和弦（标有＋处）的处理符合了以前理论家的这种简单说法："一个减七和弦可接用在任何和弦的前后。"我们切不可忽视，和弦除了供给结构上的有利条件外，还有刺激情感的作用。在这种特殊情况下，我们应该忠实地信任一个伟大作曲家的构思而不再求助于分析。

a) 变奏XV

9 10 11 12 13 14 15 16

102.

＋ ♭VII ＋ ♭VII ♭III ♭III V IV I

b) 变奏XX

9 10 11 12 13 14 15 16

c) 变奏XX

25 26 27 28 29 30 31 32

a) 主题(第9—16小节)

原型 模进 收束

103.

9 10 11 12 13

sf sf sf sf sf

I IV I IV II V II V III VI III VI

14 15 16

p

D VII II VI II II $^{6}_{4}$ V I

b) 主题（第 25—32 小节）

原型　模进　收束

25　26　27　28　29

I　IV　I　IV　II　V　II　V　I

30　31　32

II　I$^{6}_{4}$　V　I

c) 变奏 I　原型　模进

9　10　11　12

sf　*p*　*f*　*f*　*cresc.*

I　IV　I　IV　IV　♭VII　IV　♭VII　III

13　14　15　16

VI　V　I　II　V　II　V

Ⓓ IV　V　I　V　I

d) 变奏 I

25 26 27 28

IV IV ‖ VI II VI II V

29 30 31 32

I

e) 变奏 II

25 26 27

IV IV ‖ VII III VII

28 29 30 31 32

III V I

f) 变奏 III

25 26 27 28 29 30 31 32

I IV I IV‖IV V II V III II II II V I

g) 变奏 VIII

25 26 27 28

I IV I IV ‖ VII III II I V

29 30 31 32

I

h) 变奏 XI

25 26 27 28

等

I IV II V ‖ II V V I

i) 变奏XII

25 26 27 28

到收束

I IV IV I V - - - - - - I

j) 变奏II

9 10 11 12

I IV I I IV II V II II V III

13 14 15 16

VI III VI III VI

Ⓓ VI II II II I^6_4 V I

k) 变奏III

9 10 11 12

I IV I IV II V II V

* “a”段只有十五小节；原型开始在第8而不是第9小节

原型　　“模进”

l) 变奏 IV

m) 变奏 VII'

12 13 14 15 16

（缩写）

VII III VI VI II V III III VI II V

Ⓓ II V I VI VI II V I

n) 变奏 V　　原型　　“模进”

9 10 11 12

III (VI) VII VII (VII) III III III

13 14 15 16
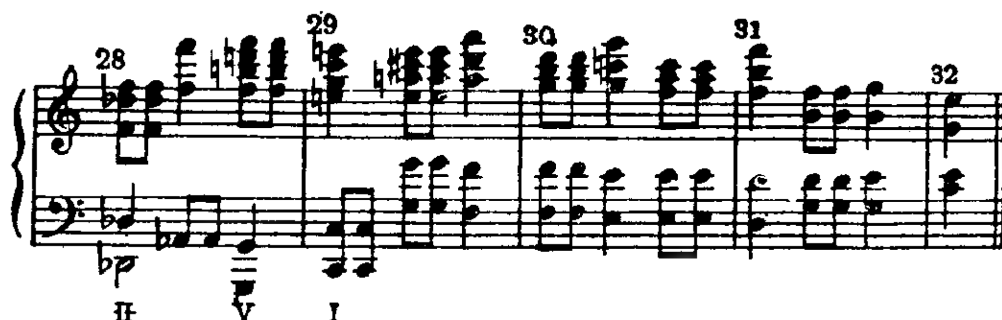
VI II V I

ⓜ VI II V I V I

o) 变奏 V

25 26 27

I IV I IV I ♭VI II ♭VI



在这个作品中，扩张的调性的一种结果是用四小节片段的许多和弦变化来表明的。这是以上所提到的主题中第9～12小节这一片段，其中包含着 ~~I~~-IV (9) 的进行，它的反复 (10) 和它们的模进 ~~II~~-V, ~~II~~-V (11～12) (见例103a)。这些进行是通过~~III~~-VI 等到达 V(15)。奇妙的是，在例103b 中第25～28小节同样的进行是通过V而结束在主和弦上的。

在某几个变奏中 (1、2、3、8 等) 原来在第 9～10 小节中所用的进行都予以保留；但第 11～12 小节中的模进 II-V 则用其他进行来代替：在变奏 1 中用 ♭VII-~~IV~~ (例 103c); (例 103d)中用~~VI~~-II；在变奏 2 中用~~VII~~-III (例 103e)；在变奏 3 中用IV-V(例 103f)。除了在变奏 3 中的第 27～28 小节用~~II~~-V 代替 IV-V，和在变奏 8 (例 103g) 中的~~VII~~-III的后面接用~~II~~-I 以外，第 25～26 小节中的进行总是在这些变奏中的第 27～28 小节中予以反复 (无显著的变化)。类似的变化还发生在其他的变奏中，如变奏 6 和 7。

在变奏 1-3 中，在属和弦上的收束是从III开始(第 13 小节)，而在主和弦上的收束是从V开始 (第 29 小节) (见例103d、e、f)。模进片段的结尾 (第 12 小节) 和收束的开始之

间的连接常令人感到意外，例如变奏 1（例 103c）中的 ♭VII-III（减七和弦）。在其他情况下，第 9 小节是用III-VI（变奏 4 和 7）来代替（例 103l、m）的。

变奏 4 中的收束V是用变音进行经过IV来开始的（例 103l）。变奏 5 的第 9～10 小节中的进行和原来的很不相同，因为这里用不完全的和弦构成了两小节的型式（III VII），后面再用VII-III的自由模进（第 11～12 小节）（例 103n）。在这同一变奏中，第 27～28 小节中的模进通过 ♭VI 到达了III（例 103o）。

另一种远关系变奏发生在变奏 7 的第 9～12 小节中（例 103m），在这里，第 11 和 12 小节只分别地是第 9 和 10 小节的曲调的自由反复；III-VI 的后面接用 IV-IV$_6$，VII（减七）VII（人为属和弦）的后面接用 III-VII。

现在，让我们研究一下选自与瓦格纳同时代的以及瓦格纳以后的作曲家们的一些例子。德沃扎克的《新世界交响曲》的第二乐章中的动机似的引子是在主音领域之内，这是很容易理解的。

德沃扎克：«e小调交响曲»，Largo

104.

♭III VI ♭III I ♭VI IV I

例 105 是选自格里格的《大提琴奏鸣曲》的第二乐章，其中除了使用经过和弦外，还使用了一些变和弦、经过音和留音，它们有一些是未解决的（标有＋处）。但是毫无疑问，它是在主音领域之内。

格里格:《大提琴奏鸣曲》,第二乐章

105.

等.

I V I IV V VII II IV VI III VI V III VI V III

例 106 是选自勃鲁克纳《第七交响曲》的柔板乐章，也是在主音领域之内，同样地包含经过和弦、经过音和留音。

勃鲁克纳:《第七交响曲》, adagio

106.

I II V III VI IV V I VII

III V I IV II VI I IV I

例 107 选自沃尔夫的《圣周》，——他发扬了瓦格纳在表现力、音乐的刻划和和声等方面的成就，是瓦格纳的杰出继承人之一——它和作曲家的其他许多歌曲在风格上都很相似。把此例中的一部分进行放在下中音领域之内来分析，则更易于理解。第 1 小节中的 ♭f（标有＋处）是一个自由留音，并不构成 I 以外的和弦。使用这种“不改变和弦作用”的音是这一时期的特点。

沃尔夫:《圣周》

107. 人声

例 108 选自比捷的《卡门》。比捷是属于这一类的作曲家：他们的富有变化的和声不是来自事先计划好的转调。换言之，这不是一种装饰，而是决定于他的曲调的性质。它可放在主音领域(t)来分析，但有些进行如放在中音领域(M)来分析，则更具有说服力。奇妙的是，主和弦在第 13 小节以前未曾出现过，更不平常的是，它用原位出现，这是根据伴奏中的曲调声部的重复而产生的（第 8～12 小节）。在普通情况下，在那不勒斯和弦(第 11 小节)之后，我们期待的是 $\frac{6}{4}$ 和弦，其后接一个在同一低音上的属和弦。但这里的曲调上行跳进到 #f，和 d 一起构成一种在 d-#f 上的倒置持续音。在它的下面，低音部是作为曲调的真正继续而进行到假收束的 I 上。

选自弗兰克《交响曲》的例子(例 109) 是富有这时期的特点的。这是一个用变音上行或下行的典型例子，这些进行多半是根据减七和弦的多重意义和其他游移和弦，而不是根据主要和弦之间的关系。然而，用 sm 和 m 来分析就可看出它

比捷：«卡門»，第一幕（賽格地拉）

108.

(和声縮写)

们和 t 的关系。标有 + 的音最好当作曲调上的经过音来看待。

弗蘭克：«d小調交响曲»

109.

在例 110 中，头四小节的第 1 和第 2 小节表示 I，第 3 和第 4 小节表示 VI。它们是结合了两个曲调线条来表示的，并

不加用完整的和弦。第 5 小节中的II是不完整的，到第 6 小节中才因为用了曲调的进行而变为完整。

110. 德彪西:《云》

(或♯θ)

col 8^ve^

I (VI) II

(e♯) I

同样的，例 111 中虽然不用完整的和弦，可是它明显地通过了两个(或三个)领域。列格的音乐，和勃鲁克纳、马勒的音乐一样，在德国以外不大为人所知，但他的音乐内容是丰富的、新颖的，这是由于他把瓦格纳在和声方面的成就应用在“绝对”音乐里而产生的结果；因为瓦格纳的这些创造是为了戏剧性的表现，所以把这些方法应用在“绝对”音乐里时就在

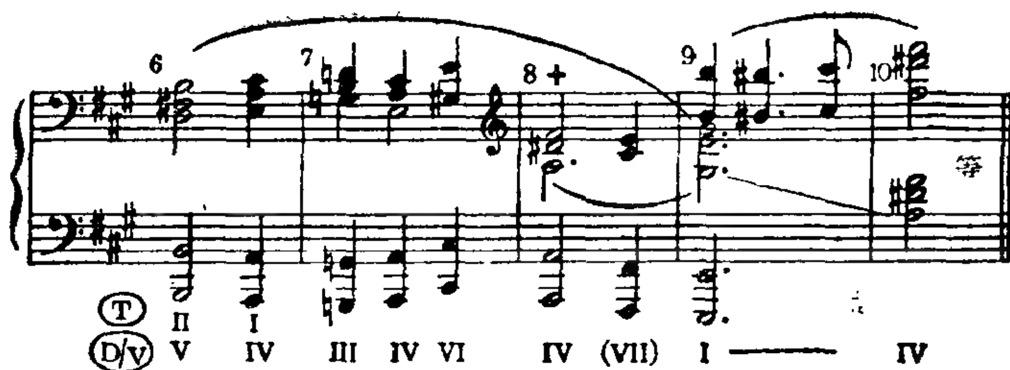
111. 列格:《小提琴协奏曲》，作品 103

Ⓣ I II I IV III VI II III II I

+留音

×自由的經过音

⊕不完全的II



瓦格纳的后人中引起了几乎是“革命性”的运动。

选自瓦格纳歌剧的九个例 一也许不一定是最有代表性的——说明了在一个调性内怎样使用非转调的方法。在古典音乐中，一个小节之内很少发生一些本质上的变化，但是例112a 中显示了使用这种换级的新方法。在例 112b 中，导向D的重要转折点发生在第 10 小节中标有＋处。

«洛亨格林»，第三幕的前奏曲

112.

a)

I VI V VI IV III VI II III II VI II V I

b)

1—8的反复

功能的变化

I VI V VI VII III VI II

D II V VII I III II V

更富有变化的例子是例 113；它几乎暗示着转调和再转

调，① 在第 4 小节中它到达了 ♭mM，这必须归纳在[5]类中，即远关系中。②

«洛亨格林»中的«爱尔莎的梦»

113.

在例 114 中，这个转调的对比性的中段包含着两个模进：在每个乐句中都用了相同的各级和弦。这个转调也应归纳在[5]类中。

«唐豪舍»序曲

114.

① 即转回原调。

② 见远近关系的分类，第九章。

在《晚星之歌》(例 115a)的开头 24 小节中虽然使用了一些变音，但和 T (或 t) 仍然是接近的。但是结尾的片段(例115b)很快地转到 SMsm, V—I, [5]类；如果需要的话也可把

a) 《唐豪舍》中的《晚星之歌》

115.

(和声的缩写)

它归入 SM(Ⅲ-Ⅵ)中。

把例 116 归入几个领域中是有利的，因为第 1～2 小节的进行是在 S/T 中的Ⅱ(那不勒斯)-V，它和结尾的，在 t 中的Ⅱ(那不勒斯)-V 相似。

«女武神»中的«浮旦的告别»

116.

"zum letz - ten Mal - - -"

(T) ♭III VI Ⅱ (t) {♭III
(S/T) V I III

(缩写)

(T) Ⅱ {V I
(t) VI Ⅱ V

«名歌手»，第二幕，第一景

117.

Jo-han-nis-tag!

Das

V I V I IV I V I

Blumenkränzlein

(♭M) VI

(T)
(♭M) V Ⅱ I V Ⅱ V VI Ⅱ V
(D) ♭III V I

即使在一个通俗性的曲调中，如例 117，调性也予以相当的扩张。这种使简单的音乐富有变化的才能是瓦格纳的同时代人所不及的。

选自《名歌手》的例 118 是以 T 和 sm 之间的改换为根据的。因为大部分归入 sm 中，所以，如果不是在第 11 小节中明显地用 ♭B 的V作为结束的话，很容易使人认为它是在 g 小调中。

《名歌手》，第二幕，汉萨赫斯的独白

118.

选自《特里斯坦》的例 119 是瓦格纳式曲调之一。它是根

据一个短小乐句的类似模进式的反复而写成的。虽然其中有类似 f 小调的进行Ⅱ(那不勒斯) V，我们仍然可以把它归纳在 b 小调中来分析，因为这样就可把最后一乐句的终止（第 7～8 小节）放在 v 上来分析，代替V上的终止。第二乐句(第 3～4 小节)和第三乐句(第 5～6 小节)中的进行最好称为“半那不勒斯式”（Ⅱ-V），因为第 3 和第 5 小节中的和弦不是大三和弦。

119. «特里斯坦»，第一幕

War Mo-rold dir so wert - - -

b 小调

例 120a 一经分析就可以知道它并不象我们初看时那样含有多次转调。它只是在第 6～17 小节这一片段中离开了t，经过 sm 到达 #m 和 #M(第 11～14 小节)。第 11 和 12 小

120. a) «帕西法尔»，第二幕的前奏曲

V 滑行的减七

(見例 120 b)

模进式的反复

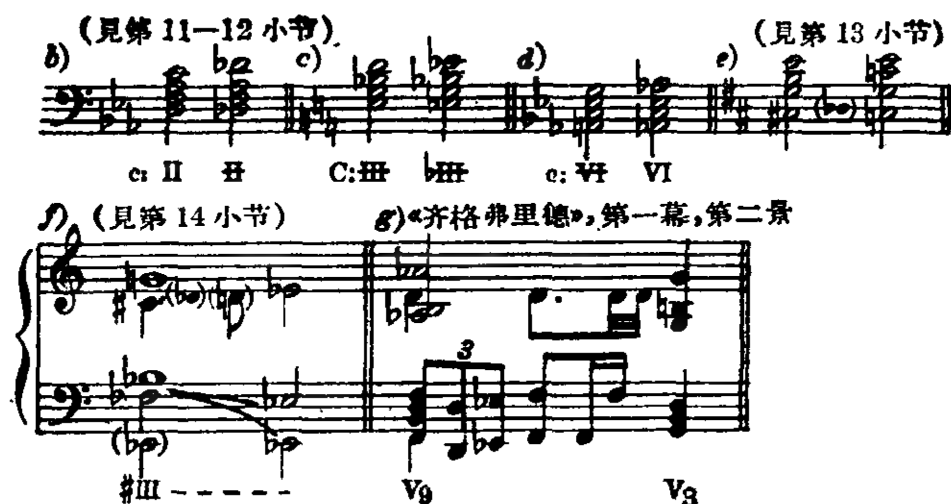
(見例 120 e)

(見例 120 f)

col 8ve-齐奏

試將齐奏用分解和弦来分析

(那不勒斯)



节中的进行在例 120b 中解释为 II 上的两个变和弦的模进，并移调到 III (例 120c) 和 VI (例 120d)。如果第 13 小节也是模进的话，那末它的进行应该象例 120e 那样；但并不如此，这里用了两个按半音滑行的减七和弦(主要是为了曲调，并不具有结构功能)和 #M 的 I 连接，这 #M 的 I 等于第 14 小节中的 t 的 #III。这小节中虽有曲调的变化，但经分析后就可发现这里用的是同一级上的两个不同形式的和弦，即减九和弦的九音(♭f)下行，七音(♭d)上行(经过♮d)到达根音的八度(♭e)(例120f)。(这种方法是瓦格纳所常用的，见例 120g。这是《齐格弗里德》中莱因河少女的动机的一种形式。)第17～24 小节中的八分音符音型(例 120a)是由弦乐器齐奏奏出的，带有和声伴奏。很明显，如果这段音乐不和一个调性有明确的关系的话，它在瓦格纳的风格上是不合乎逻辑的。如果把它们和主调的关系看作是II上的两个变和弦(第 18～22 小节)，后面接一个收束(第 23～25 小节)，这种说法是可以令人信服的。

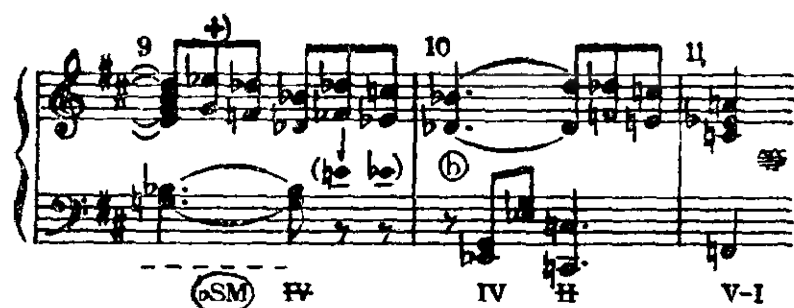
扩张的调性也是我初期(1896—1906)的创作特点；现将作品 6 的两首歌曲的片段分析如下。初看起来，例 121 好象

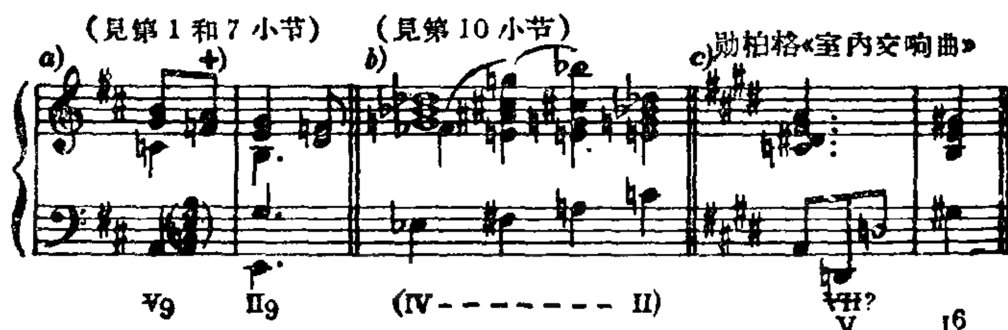
是含有不少转调的。但经分析后就知道领域的更换只发生在第3小节(♭SM)、第5小节(♭M)、第6小节(♭m)和第9小节——回到♭SM，后来这段音乐结束在♭SM的主音上。这些显然很自由的经过音和留音(标有+处)只是属于曲调的而不是属于和声的。在"a"中(第1小节)的和弦应作为V上的不完整的九和弦来理解(例121a)。它在第7小节中又以类似的方式出现。例121b说明了♭SM中的IV-Ⅱ的进行是改换了一个减七和弦的根音而形成的，这种方法在我的《和声学》(该书中的例304)中曾加以讨论。同样的，我的《室内交

121. 勋柏格：《流浪者》，作品6之8

+) 经过音或自由留音

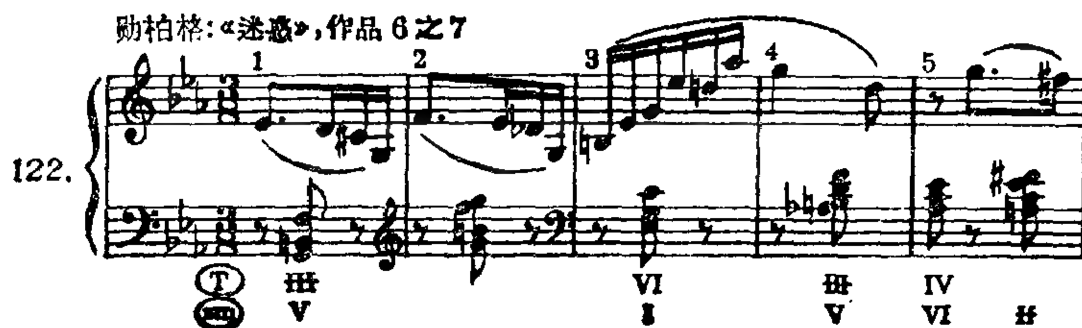
助音





响曲》中的主题也是用一个归根于不同根音的减七和弦(例121c)来导入的。

例 122 的特点是：它应用了一些含有多重意义的远关系变和弦。例 a、b、c 和 d 分别地解释了第 11、13、20、21 和 22 小节中的和弦是 ♭b 上的九和弦的各种变和弦和代替和弦。由于其中许多音用了等音转换，所以看起来比较模糊。五音(f)常用 #f 来代替，但在第 20 小节中用 ♮e，在第 21 小节中用 #f 和 ♭e 两音。在第 22 小节中(例 122d)按原位排列。



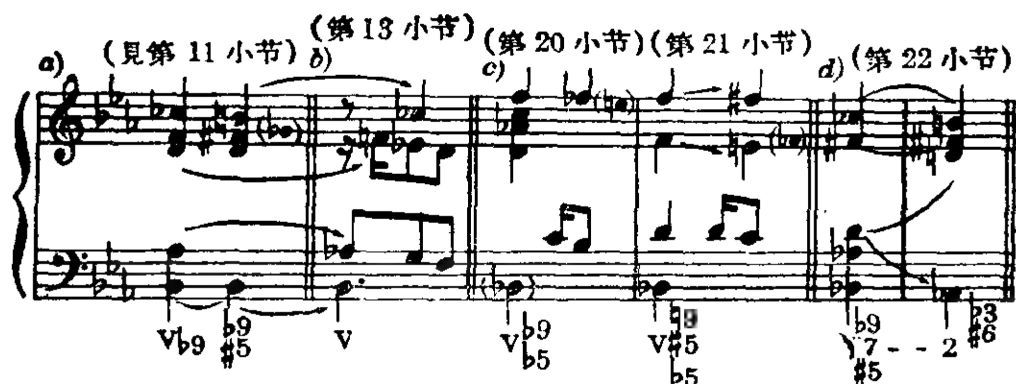
(和第1,2小节同)

+) 自由助音
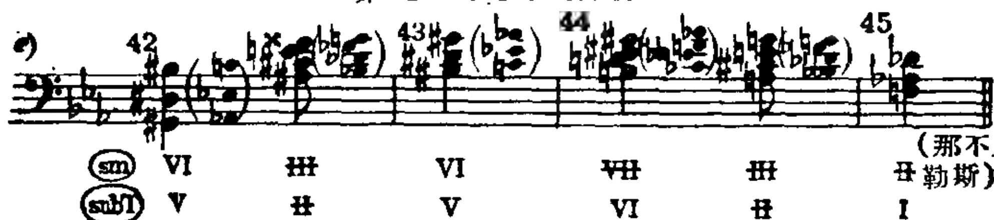
等

46 等

(T) (其分析見例 122 e)



第 42—45 小节的分析



也许这首歌曲所最使人感觉兴趣的特点是，如在我的《和声学》中所提到的，主和弦 ♭E 在整个乐曲中都未曾出现过；我称这种手法为“悬浮的调性”(schwebende Tonalität)。这首歌曲的很多部分应归纳在 sm 中分析。对比性的转调部分(第 32～41 小节)是把第 42～47 小节中的第 5～10 小节用来作为再过渡(即转回原调)。这在例 122e 中是归纳在 sm 和 SubT 中来分析的。它在开始处（第 42 小节）和结束处（第 45小节）所用的和弦分别地与第 5 小节和第 8～9 小节相同。它的巧妙之处是，虽然曲调移高了半音(第 42～44 小节)，相似性仍然保留着。因此，各级都移高半音。

现代音乐家和音乐爱好者的耳朵已不再被自然音阶以外的远关系和弦所扰乱。对莫扎特时代的人来说，这种远关系变化是一种阻碍，他们把他的《C 大调弦乐四重奏》称为《“不协和”四重奏》。对瓦格纳、马勒和斯特劳斯时代的人来说，这

也是一种阻碍。这种情况还将在未来的一段时期中继续存在下去。但时间会治愈各种创伤——即使是因受不协和和弦的折磨而引起的。

第 十 一 章

为不同的结构目的而采用的各种进行

在本章中所讨论的适用于各种曲式的进行在我所著的《作曲初步范例》中曾加以详细的说明。因此，这里所给予的指导完全是关于为了练习而采用的教学式样。这种式样是抽象的，和实际作曲不同，有时相去甚远。因为这个缘故，这些练习必须用经典作品的分析来加以补充。这里所介绍的各种进行可提供下列各种曲式或形式上的需要：乐句、乐段、小结尾、对比性的中段、过渡、模进、“贯串”(加工或发展)、引子和其他的所谓“自由”曲式。

乐　句

教学式样的乐句（八小节）用两小节作为一个单元来开始，后面接着它的反复(第3～4小节)；这反复可以是一个模进，也可以是一个带有或多或少的对比性的反复。第6小节是第5小节的模进，第7和第8小节是在各级上的收束。

第一单元(第1～2小节)可以包含两个和弦：

I-V,I-IV,I-VI,I-III,I-II;

或三个和弦：

I-IV-V,I-VI-V,I-II-V,I-V-I 等等。

同样，I-IV 等可以予以扩张；如 I-III-IV，I-VI-IV；或

I-III-VI, I-V-VI; 或 I VII III(#III), I-II-III; 或 I-VI II, I-IV-II 等等。

在这个单元中也可用四个或更多的和弦。

第二单元（第3～4小节）可将第一单元的和弦次序颠倒使用，但如果其中的和弦多于两个的话，则此法不甚适用。

下面是有关第1～4小节的一些例子：

	第一单元	第二单元
(a)	I—V	V—I
(b)	〃	II—VI
(c)	〃	III—VII
(d)	〃	VI—III 等
(e)	I—IV	IV—I
(f)	〃	II—V
(g)	〃	III—VI
(h)	〃	VII—III 等
(i)	I—VI	II—VII
(j)	〃	III—I
(k)	〃	IV—II 等
(l)	I—III	IV—VI 等
(m)	I—II	IV—V
(n)	〃	V—VI
(o)	〃	II—III 等
(p)	I-V-I	V-I-V 等

第3单元（第5小节）和它的模进（第6小节），为了练习的缘故，最好不要反复前面的进行。

一个八小节的乐句可以根据下列进行来写：

小节	1—2	3—4	5	6	7	8
(a)	I—V	V—I	VI—II	VII—III	VI—IV	I_4^6-V-I
(b)	另式				I-VI-IV-II	I_4^6-V-I
(c)	前6小节相同，收束在V上：				I-VI#II V-II-V	V I

(d) 另式 $\left\{\begin{matrix} I-VI-III-VI-III & V \\ V-II-VII-II-V & I \end{matrix}\right\}$

(e) 前6小节相同，收束在 III 上: III-VI-II I_4^6-V-I

下面是选自贝多芬的钢琴奏鸣曲的一些和声进行:

		小节	1—2	3—4	5	6	7	8
作品2之1	第一乐章，f 小调:		I	V	I	V	I-II	V
作品2之3	第一乐章，C 大调:		I-V	V-I	I-V	I-V	I-II	V-I

		小节	1	2	3	4	5	6	7	8
作品7	第二乐章，C 大调:		I-V	V-I	I-III	III-V	I-V-I	II	V	I

乐 段

教学式样中的乐段包含两个四小节的片段。第一片段，即前乐句，可结束在V上，中间可只用和弦交替的方式(如 I-V-I-V)或用比较细致复杂的方法，或可用含有或不含有代替音的半收束(例 123a)。在小调中，方法与此相似(例 124a)。

第二片段，即后乐句(第 5~8 小节)，可以反复前乐句的一部分，在大调中它一般用全收束结束在 I、V 或 III 上(例 123b)，在小调中结束在 I、III、V 或 v 上(例 124b)。

乐 段

前 乐 句

a) 1) 大調 2)

123.

I V I V I I^6 V V I I^6 V

3)

I IV V

4)

I IV6 V

5)

V V2 I6 II V

6)

V I II V

7)

V VI II V

8)

I II V III VI II V

后 乐 句

b) 1)

到下属和弦

123.

I V I IV V I

2)

I II V VI II V I

3)

I I IV VI II II I V I

4)

I VI II V I II I$^6_4$ V I

5)

到D

Ⓣ I III

Ⓓ VI II III VI II I$^6_4$ V I

6)

到D

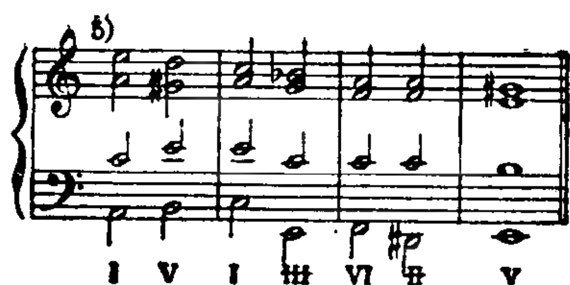
V Ⓣ I II V

Ⓓ V I II I$^6_4$ V I
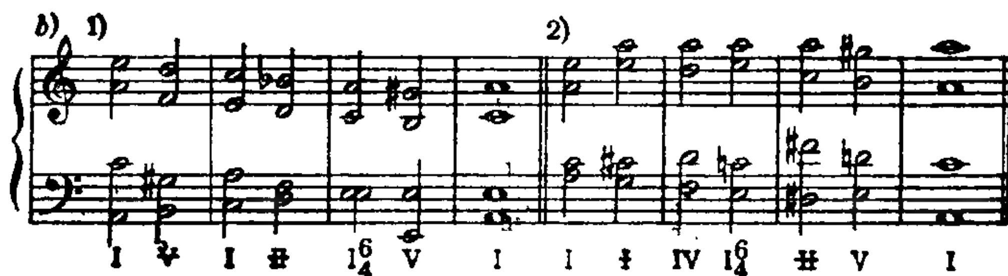
乐　段(小调)

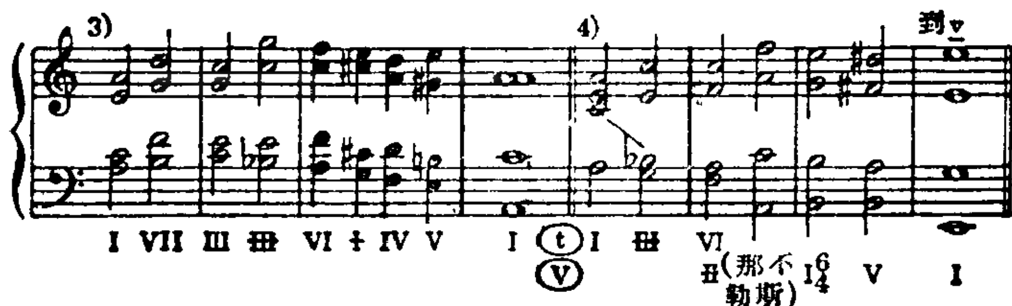
前　乐　句
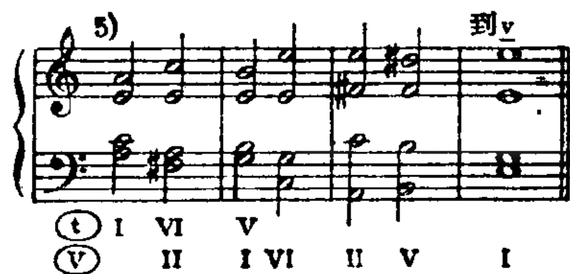
124.



后 乐 句







下面是选自贝多芬的钢琴奏鸣曲的一些乐段:

小节	1	2	3	4	5	6	7	8
	前乐句				后乐句			
作品2之1，第二乐章，F大调:	I	V	I-V-I	V,	I	IV-V-I	IV-I-V	I

小节	1	2	3	4	5	6	7	8
作品2之2，第四乐章，A大调:	I	V	I-V-IV	I-V,	I			
					D: IV-I	II	I-V	I
作品7，第四乐章，♭E大调:	V-(I)	V	I-V-I	V,	V-(I)	V	I-II-I-V	I

小 结 尾

从结构功能的角度来看，小结尾只不过是一种收束，无论它的动机的或主题的含义如何。在古典作品中，它的和声范围包括了从 I-V 的交替等，到用远关系和弦来加饰的收束的所有形式，例如《第三交响曲(英雄)》第一乐章中的第 113～114 小节。

贝多芬：《第三交响曲》，第一乐章，小结尾

125.
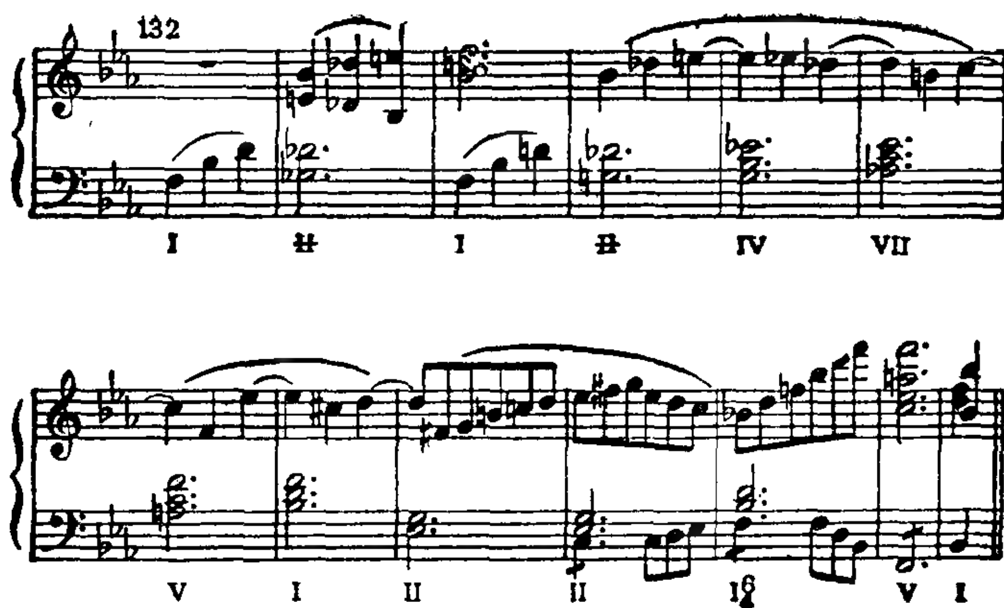
113 8va

* Ⓓ I V I

IV II V III VI IV V I VI III VI

等

II V III VI VI II II



*此处Ⓓ是根据Ⓣ=♭E 而得来.

对比性的中段

在含有多于两个部分的曲式中，如简单的三段体——小步舞曲、诙谐曲等——以及在其他含有三个部分的曲式中——奏鸣曲、交响曲、协奏曲等，中段应该和它前后各部分形成对比。在产生对比中，和声起着决定性的作用。在简单的情况下，换一换领域就够了。因此，当“a”段显示了T或t时，无论它结束在I上或其他级上，在大调中用 D、M、或 SD，在小调中用 d、m 或 sd，即可构成足够的对比。使用领域D的例子，可参看贝多芬的《钢琴奏鸣曲》，作品2之2，第二乐章；使用 SM 的例子，可参看他的《钢琴奏鸣曲》，作品14之1，第二乐章。

例 126 说明了简单的以及比较细致复杂的各种进行。例126a 仅仅是在一个持续音上的 V-I 的交替（关于持续音，见第 163 页）。例 126b(I-V、I-V) 和例 126 c(I-IV-V、I-IV-V)在I上开始。在一般情况下，对比性的中段不从用以开始

或结束"a"段的那一级上开始。所以下列各种进行(例 126d-m)从V、III、VI、II、IV、I̶、V、IV̶、♭III 和 ♭VI 开始。

对比性的中段

126.

在这些例子中，有的第3～4小节是第1～2小节的反复，为了导入弱拍和弦 V①，在第3～4小节中略加变化。

下面一些例子中的和声变化较大，它们是从音乐作品中随意选来的。在舒柏特的《日安》(例127)中，从V到VI的进行是用代替音来构成的。选自肖邦《♭D 大调序曲》的例子(例128)是经过 d 到 sm，最后以 sm 作为T的 VI，再接以 V。例129是选自勃拉姆斯的《g 小调钢琴四重奏》(作

① 勋柏格用"弱拍和弦"(upbeat harmony)来形容倒数第二个和弦，因为它被用来导向再现的主和弦，即"强拍"(downbeat)。

品 25)，其对比性的中段从D上开始，很快地就进行到 m，在 m 的V上有一个短小的插句，它在M的 I 上反复一遍，其中稍加变化。M的 I 就是T的Ⅲ。瓦格纳的歌剧《洛亨格林》中的《新娘合唱曲》(例 130)的中段在 IV 和V的交替之后回到SM，又经过 T，以后在它最后的片段中进行到 M/m。例 131是选自我的《室内交响曲》(柔板部分的中段)，在分析这个例子时，我们会遇到一些困难，因为标有＋号的各音含有双重意义。在第 3 小节中的第三个四分音符上的音，和第 2 、第 4 小节中的第四个四分音符上的 ♮B 都是下一拍上的和弦先现音。整个片段是以D和 v 的经常交替为基础的。

舒柏特：《日安》

127.

萧邦：《♭D大调序曲》，作品 28 之 15

128.

等

(T) VI　　　　V — I

(sm) I

勃拉姆斯：«g小調鋼琴四重奏»，作品25（第三乐章：♭E大調）

129.

9

（和声的縮写）

(T)　V　V　I

(D) V　I　(m/M) VI　II

插句

(T) VIII III II　V

(m/M) V I VII　III II V　VI II　V

(m/M) I　(T) III I　I^6

瓦格纳：«洛亨格林»中的«新娘合唱曲»

130.
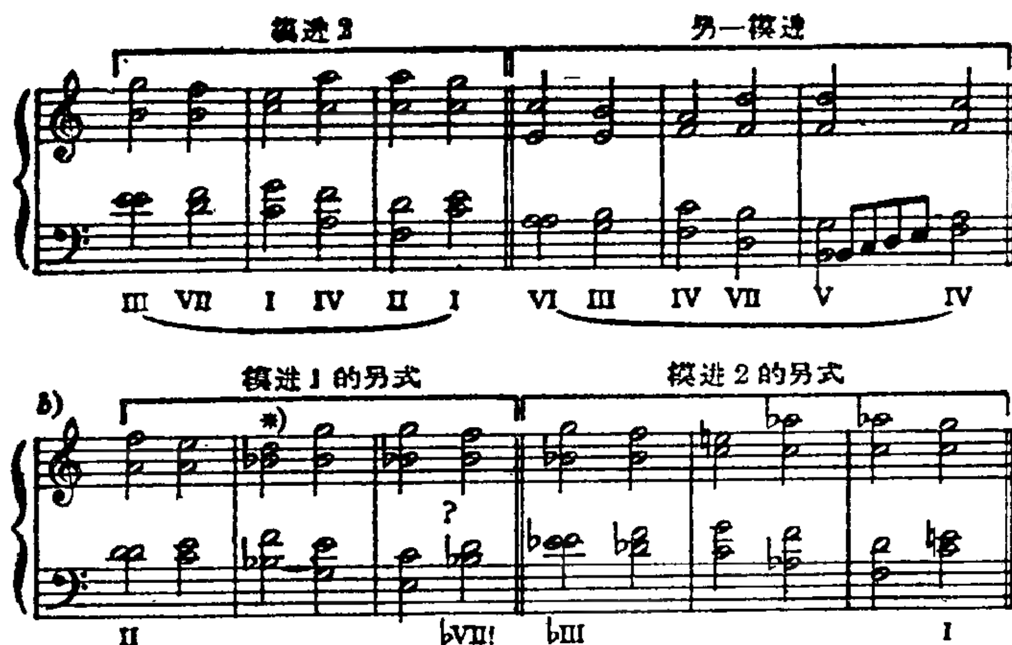
勋柏格:«室内交响曲», adagio

131.

模　进
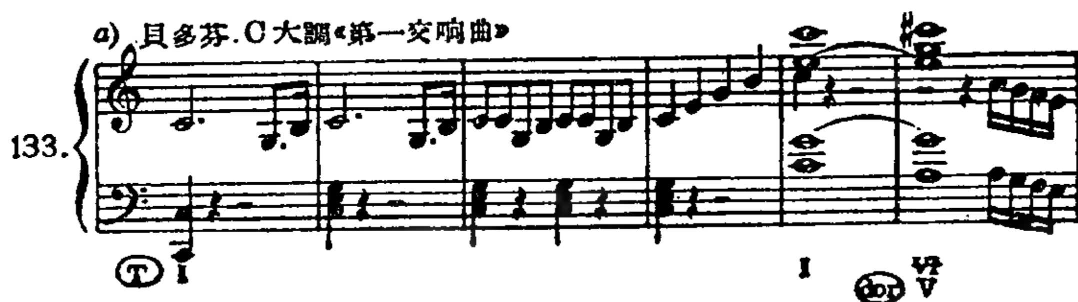
模进是把一个片段移调到另一级上而作的完全相同的反复。到另一级上的严格移调就表示了另一领域，因而产生转调。所谓守调模进，即只用自然音阶的音，不是严格的模进，因为它有时需用小三和弦来代替大三和弦，或反之(例 132)。

132.



模进供给了写作技巧上的有利条件，因为它是一个反复，并且由于换用了领域，因而产生一种不太显著的对比。因此，这种方法差不多被所有的大作曲家们大量地采用。在主题结构中，从主音领域移调到多利亚领域的模进更是常见——即使是大作曲家，有时也这样使用(例如贝多芬的《C 大调第一交响曲》，舒柏特的《♭B 大调钢琴三重奏》和《C 大调弦乐五重奏》(例 133)，——在后来的作曲家看来，这种方法近于陈腐。勃拉姆斯派的作曲家们不仅避免使用这种模进，并且避免使用一切不加变化的反复，无论这反复用在哪一领域。

133.
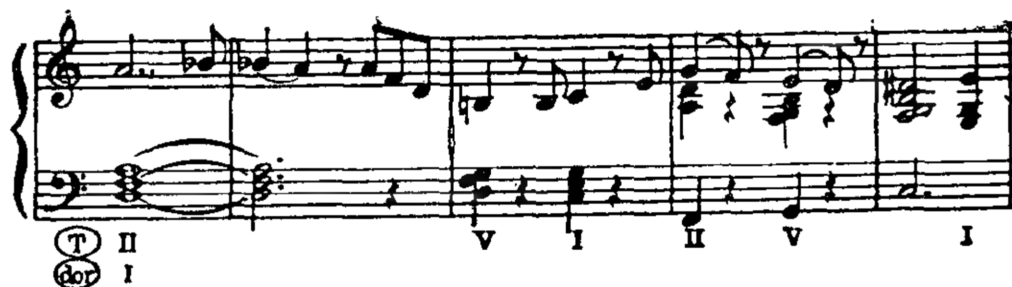


模进

b) 舒柏特:«♭B大調鋼琴三重奏»,作品 99

模进
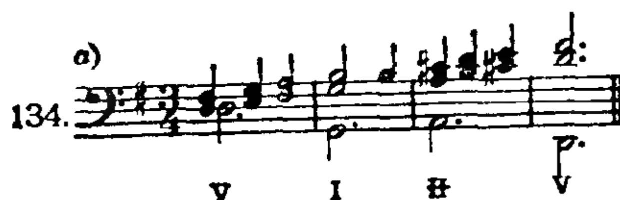
c) 舒柏特:«弦乐五重奏»,作品 163
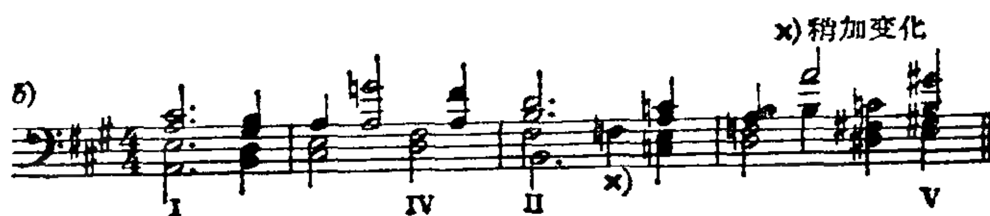
模进
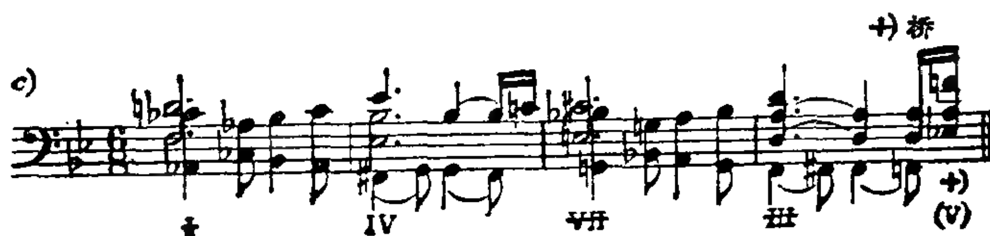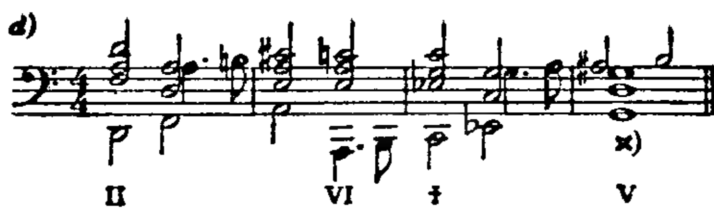


在例 134 中，对比性的中段的进行是用模进式的（或类似模进式的）反复构成的。原来的片段（即原型）的结尾必须导入或进行到用来开始模进的那个和弦。因此，转调的一部分常在原型之内即已开始，如例 134d、e、f、g 等。

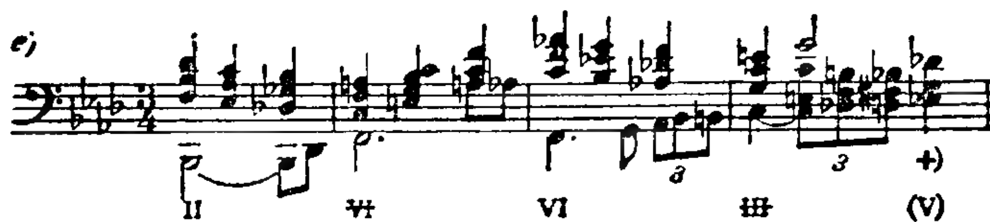
模　进
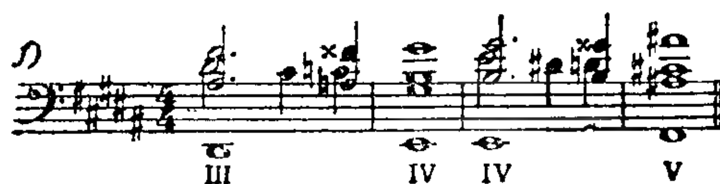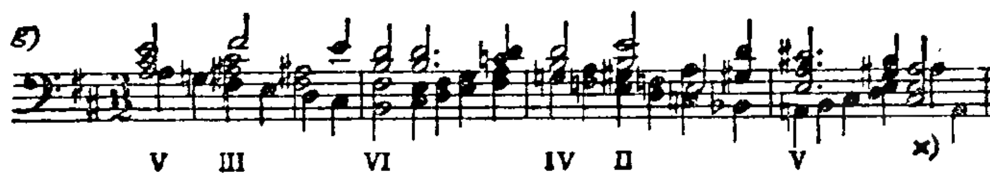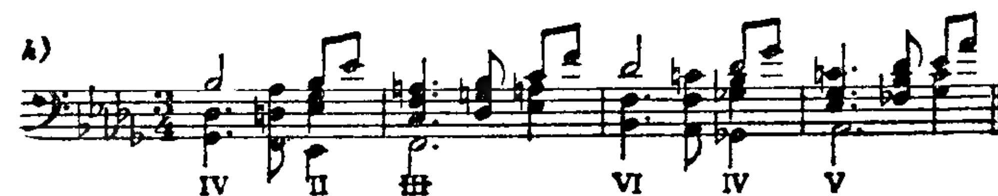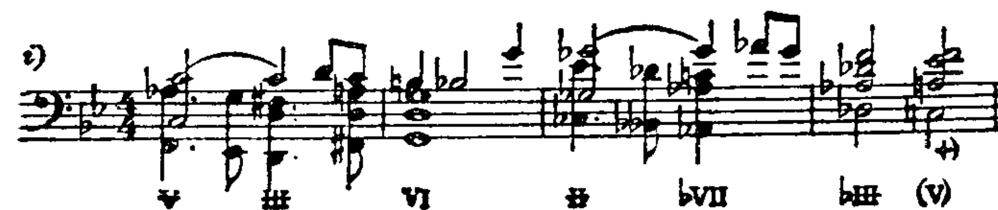







d)
II VI V
x)
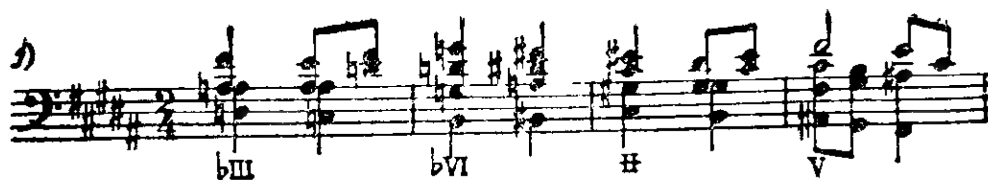

e)
II VI VI III (V)
+)
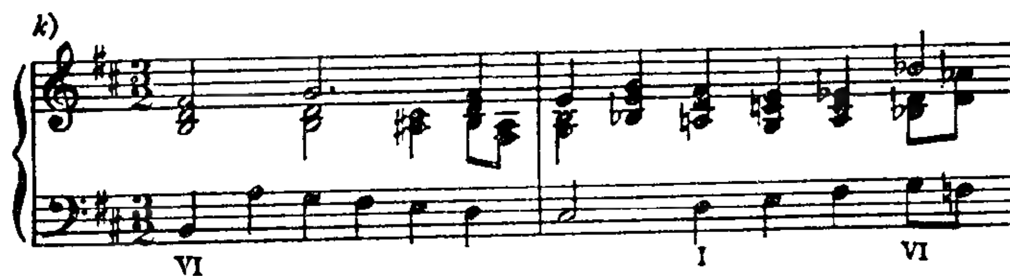

f)
III IV IV V
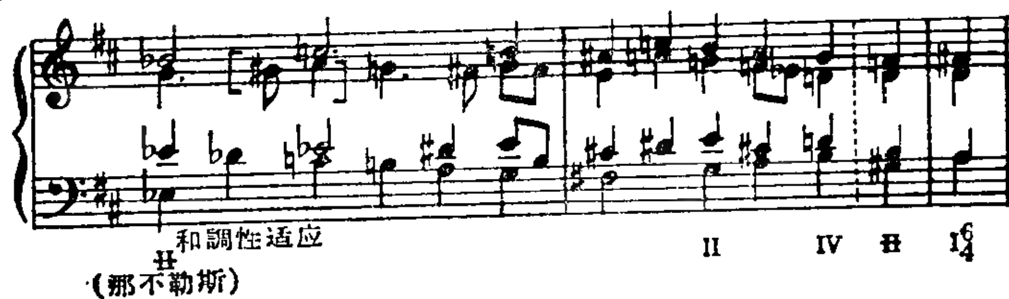

g)
V III VI IV II V
x)


h)
IV II III VI IV V
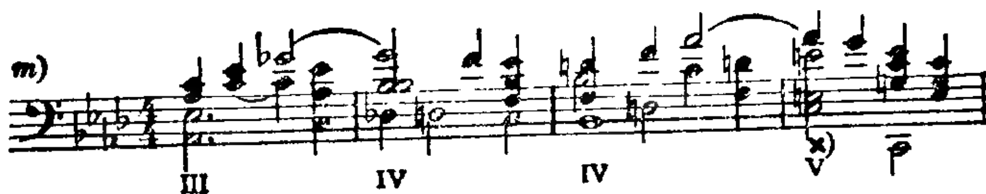

i)
V III VI II ♭VII ♭III (V)
+)
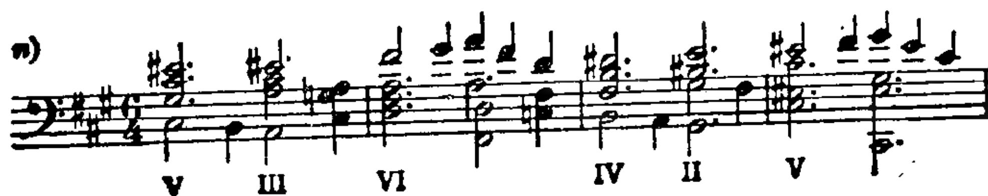

j)
♭III
♭VI
II
V
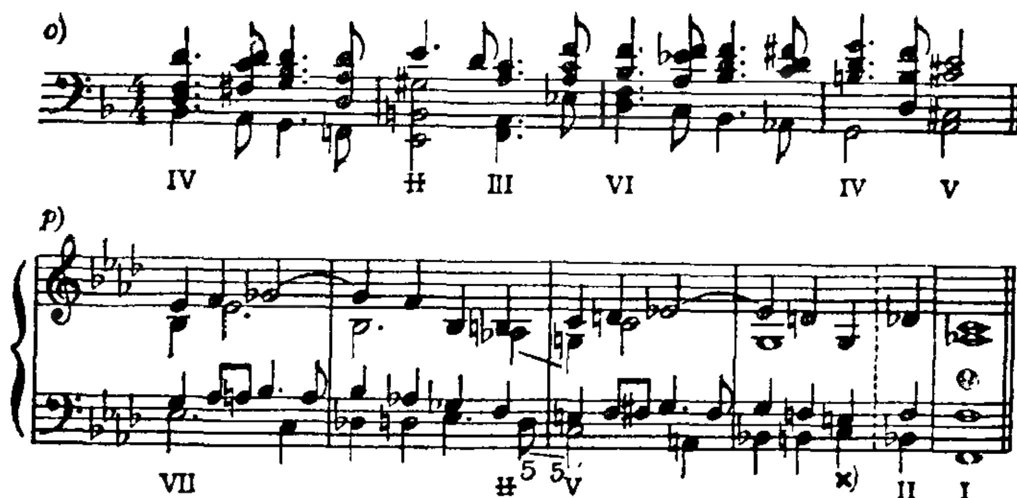

k)
VI
I
VI


和調性适应
II
(那不勒斯)
II
IV
II
I 6 4


l) 小調
II
VI
I
V


m)
III
IV
IV
×)
V


n)
V
III
VI
IV
II
V



为了结构上的目的，我们常常必须使模进的末端到达音阶上某一预定的级上，例如在过渡中（见第 164 页），或到达再现部前的弱拍和弦，或其他和弦。所以原型的结构必须合乎一定的规律，并须使模进在某一预定的级上开始。举例来说

如果原型开始在 I（T/t）而结束在II（二度向上），则模进将是：IV到V
如果原型开始在 I 而结束在♭II（小二度向上），则模进将是：♯IV到V（等音转换）
如果原型开始在 I 而结束在III（三度向上），则模进将是：♭III到V
如果原型开始在 I 而结束在♭III（小三度向上），则模进将是：III到V
如果原型开始在 I 而结束在IV（四度向上），则模进将是：II到V
如果原型开始在 I 而结束在VI（三度向下），则模进将是：♭VII到V
如果原型开始在 I 而结束在♭VI（大三度向下），则模进将是：VII到V
如果原型开始在 I 而结束在VII（二度向下），则模进将是：♭VI到V
如果原型开始在 I 而结束在♭VII（大二度向下），则模进将是：VI到V

在例 135 中，三个有关领域的难题是这样解决的：在例 135a 中，原型应该结束在 II 上，即 dor，一个小调领域。如果这模进必须结束在 D，那末这个模进除了最后一个和弦外可能是严格的模进。例 135b 是值得注意的，因为原型结束在 ♭III 上（♭M 的 I）。以后模进开始在（♮）M 的 I 上，这个 I 是作为 ♭M 的那不勒斯来用的。例 135c 以 I 上的人为属七和弦开始。

135.

a) 模进

(T) I IV Ⅰ V

(dor) VII VI II V Ⅰ Ⅱ V I III

(D♭) IV II V I II V I

b) 模进

(IV♭) I IV Ⅲ V ♭III Ⅲ VI Ⅶ V

(♭M) Ⅲ Ⅶ II Ⅱ I Ⅱ(那不勒斯)

(M) I IV Ⅱ V Ⅰ

c) 模进

(IV♭) Ⅰ Ⅱ V I Ⅱ ♭VI Ⅶ I Ⅶ. Ⅲ Ⅶ Ⅱ V

(♭sm) Ⅲ II V I

(m) V VI Ⅱ V

例 136 收集了在不同级上的模进：大二度向上（例 136d 和 h），大二度向下(例 136g)，小三度向上(例 136e和f)，小三度向下（例 136a 和 c），五度向上（例 136b）。例 136b 中的模进是用一个V来导入的，例 136c 中用 I–Ⅲ的进行，例 136a 中用 IV–V–VI 的进行，例 136d 中反复了 136c 中的和弦，在例 136e 中用 m 来代替小调的 M。如果把 136g 中一些次要的音除去，用根音(和弦进行的根据)来代替原有的低音，那末就可使这个模进较易理解（例 136h）。在例 136f 中，原型和模进在开始处因用了$\frac{6}{4}$和弦而使进行稍不明确，但根音决定了这进行是在 D 中的诈伪进行，V–VI①。例 136i 中的模进在开始处并没有离开 T；一直到第二小节中改换，到 S/T 时才明确起来。

模进的变化

更富有美感的模进是在其中加以变化，这可使模进甚至

① 即原型的最后和弦到模进的第一和弦。——译者注。

136.

a) 巴赫:«勃蘭登堡第二协奏曲»(F大調)

原型

VII I IV IV

小三度向下的模进

V VI II II

b) 貝多芬:«奏鳴曲»,作品2之3(C大調)

原型

(和声的縮写)

五度向上的模进

VI II

III VI

c) 貝多芬：«奏鳴曲»，作品 10 之 1（c小調）

原型　三度向下的模进

VI

三度向下的模进

IV　II

d) 貝多芬：«奏鳴曲»，作品 2 之 2，詼諧曲（A大調）

原型

V　VI

大二度向上的模进

VII

e) 柴科夫斯基：«第六交响曲»（b小調）

原型　小三度向上的模进

(t) IV　II　II　3 (m) VI/IV　IV/II　IV/II

f) 瓦格納:《特里斯坦》中的《爱之死》

原型　小三度向上的模进

Ⓣ I V ♭III II ⓑM ♭III I V ♭III II

g) 勃鲁克納:《第七交响曲》,Adagio(♯c小調)

原型　x)　二度向下的模进

♯SM I　Ⓓ V VI II I

二度向下的模进

Ⓓ V　SD VI II I Ⓣ I V

h)

x)

i)勛柏格《皮里阿和米里桑》

原型

Ⓣ I IV III VI II II V II Ⓓ ♯IV VII V I　S/T IV

二度向上的模进

产生更强烈的效果而又不致使人忘掉了原型。声部进行中的微小变化、经过音、变音、留音等可用以构成原型的一些更富活力的变体。使用代替音和变和弦，尤其是中间插入的和弦，也是达到这一目的的深一层方法。代替音和变和弦最好是为了使声部进行更有效果和说服力而使用。

在例 137 中，差不多各领域中的模进都附加在原型 I-V 之后。它们保留着这些领域中的 I-V，但其中插用了一个或

原型 I—V的各种模进（带有插入的和弦）

137.

更多的和弦。同样，其他的原型也可加以变化，使其更丰富，例如 I-III、I-IV、I-VI 和 I-II；我们也可使用含有两个以上的和弦的原型，例如 I-IV-V、I-II-V、I-VI-V、I-VI-IV、I-VI-II 等，或是象 137l 中的原型 I-V-VI-II。很明显，在乐曲中间的原型也可不从 I 上开始，如例 138a 和 138c。在 138b 和 138d 中，这些模进的声部进行是用经过的变音、甚至经过的变和弦来加饰的。在例 139 中，声部进行有着更丰富的变化。在 140a 中，原型和模进之间的关系比在乐谱上看起来要近些。

在例 141 中，可以看到一些选自音乐名作的例子，其中模进所具备的结构上的有利条件——即反复、和弦的进行和缓慢的发展——都予以利用，但并不用严格的模进。很明显，只在代替的进行不弱于原来的进行时，这种变化才可使用，但这是不容易判断的。

141.

a) 莫扎特:《G 大調弦乐四重奏》

13

VI II V I

b) 勃拉姆斯:《A 大調小提琴奏鳴曲》

1 5

根音

I II V I VI

6

(T) II ♭III IV ♭VII V
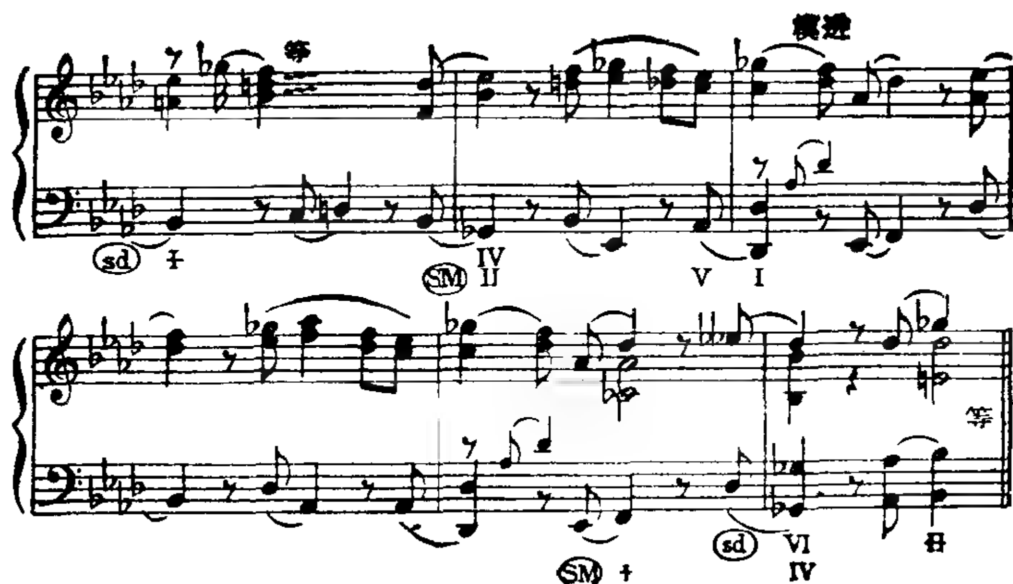
(dor) I II III VI IV

c) 勃拉姆斯:《鋼琴五重奏》

122

col 8va

(sd) I V



持 续 音

持续音是一种具有延迟或约束性能的作曲技巧，它可以出现在乐曲中各种不同的地方。约束性能是由一个或两个声部造成的，这种声部中使用一个或两个延续的音，一般是根音和五音而其他声部则通过不同的和弦而自由移动。传统的规则要求延续的声部在协和音程上开始和结束；在这些协和音程之间，即使与持续音不相协和的和弦也可使用。在一般情况下，延续的音是用在低音部。如果用在另一声部的话，就被称为“倒置”的持续音。“任何”和弦都可和持续音在一起使用的说法须要来一个更正。只有与前后的结构和风格相适应的和弦才可使用，换言之，只可使用即使持续音不存在时也能适用的和弦。

因此，从结构功能的角度来看，持续音没有很多值得讨论的地方。

如果持续音出现在乐曲的开始，它常常是 I 或 V。在这里它推迟了出现较早的转调进行，因而有助于调性的建立。这

种持续音可在下列的经典作品中见到：贝多芬的《奏鸣曲》，作品 28，第一和第四乐章；《弦乐四重奏》，作品 74，第一乐章；莫扎特的《♭E 弦乐四重奏》中的小步舞曲的中段；《D 大调四重奏》，第 7 号，小步舞曲；《D 大调四重奏》，第 8 号，第一乐章；舒柏特的《a 小调弦乐四重奏》，作品 29，第一乐章；勃拉姆斯的《c 小调四重奏》，作品 51，第一乐章。

在这里，除了 I-I̶-IV-V-I 的交替外，很少用其他的和弦；有时用 II、I̶I̶、VI 和I̶V̶。这里的I̶I̶一般是减七和弦或人为属和弦。

在再现部以前的对比性的中段中（见贝多芬的《奏鸣曲》，作品 2 之 1，柔板，和作品 2 之 2，回旋曲等），在过渡中（贝多芬的《奏鸣曲》，作品 53，第一乐章；作品 7，第一乐章等）和在"贯串"中（参看第 170 页）（贝多芬的《英雄交响曲》，第一乐章；《弦乐四重奏》，作品 74 等），持续音表明转调过程的结束。在持续音上的逗留推迟了预期的调或领域的出现，这样就更加强了我们对它的期待。这里所用的和弦与在乐章开始处的持续音上所用的和弦没有多大的区别，只是它们一般用一个调或一个领域的 V 开始，并在 I 上结束（或用诈伪进行结束在 VI、IV 或 II 上）。

此外，持续音可用在小结尾、插句、甚至副题中。一些特殊的情况应在此一提：《莱因之黄金》的序曲自始至终地建立在 ♭E 三和弦上；勃拉姆斯的《德意志安魂曲》中的赋格曲和他的《d 小调小提琴奏鸣曲》（作品 108）第一乐章中的"贯串"以及结尾全都写在低音部的持续音上。

但是用持续音来掩盖贫乏的和声和不良好的低音部是不足为训的。不幸的是，一些平庸的作曲家们所写的持续音大多属于此类。这是最低级的主调音乐形式。

过　渡

在大型曲式中，不同领域中的主题常用过渡来连接。在古典音乐中我们很少看到把副题写在比第二类更远的领域中(见第 81 页)。因此就和声上来说，过渡并不是很复杂的。过渡或是在主题结束处开始的新主题（例 142），或是用来代替结束部分的主题的一些转调的变形(例 143)。

在例 142 中，这种使用新主题的方法是用贝多芬的一个例子和勃拉姆斯的三个例子来说明的。模进和收缩① 这两种方法使过渡成为一种逐渐的转化。贝多芬一例是简单明了的(例 142a)。在勃拉姆斯的两个例子中（例 142b 和例 142c)，回到主题以前经过了一段特别长的原型的模进（例 142b）或经过了一次部分转调的反复(例 142c)。这里，最终的目标可分析为 sm，它是一种在第 191 页上所提到的等音转换。这种

142. a)贝多芬《奏鸣曲》(作品 10 之 1)中的过渡

---

① 见勛柏格所著《作曲初步范例》第 11 页。

分析是正确的，即不必把它归入 #Mm 中，这一点可以在乐

b) 勃拉姆斯:《F 大调第三交响曲》中的过渡

T I IV

T VI II I V

T I 2 bSM V VI I 模进

bSM IV VI II

bSM I V I 2 M III V I

c) 勃拉姆斯：«f 小調鋼琴五重奏»，作品 34

23

(t) I V I V I VII

(t) II I$^6_4$ V I V I VII

(t) III

3 (sm) V IV VII V IV V II II V — I

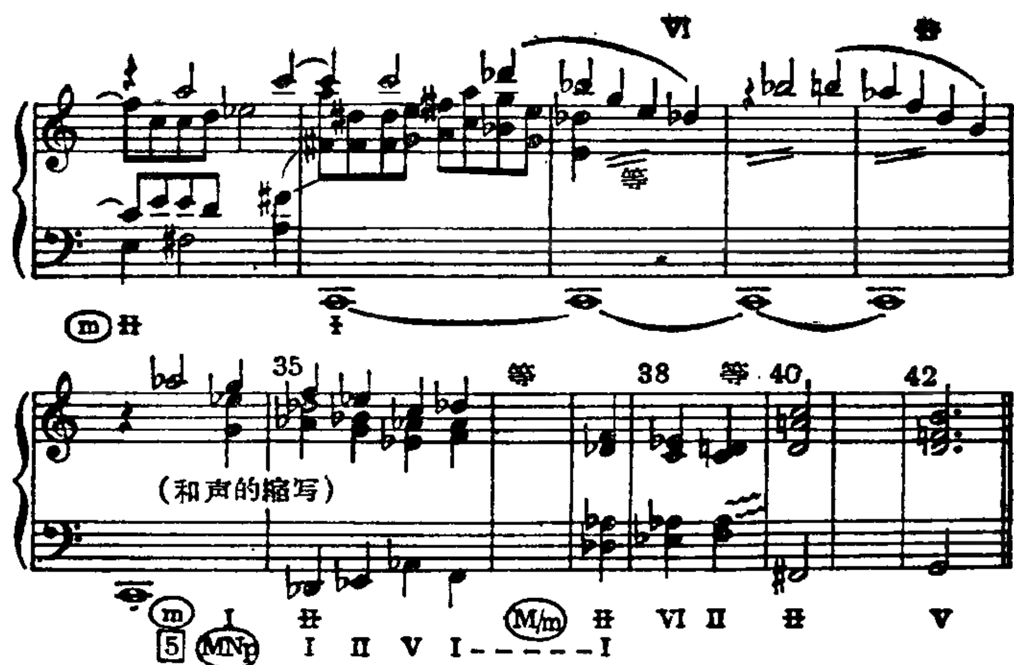
d) 勃拉姆斯：«a 小調四重奏»，作品 51 之 2

模进

(t) II I$^6_4$ V II

1 (v) VI II I$^6_4$

(v) V (dor) II V VI (m) V



曲的进程中和乐章的这部分的结束处得到证实，这里 SM 是用降号来表示的。勃拉姆斯的第三个例子（例 142d）在到达M之前有一段迂回过程；也许这说明了为什么要进入中音大调的那不勒斯的原因，这那不勒斯和升中音大调(♯M)是等音转换。

在另一方面，主题的转调的变形，就可不经过这么多的步骤而直接到达目的地。

各 种 过 渡

其他一些过渡的作用是在于连接小结尾（乐章的一个段落用它来结束）和反复记号所要求的反复（呈示部的第一终止）——例如，见贝多芬的《奏鸣曲》，作品 31 之 1 和作品 53，以及《弦乐四重奏》，作品 59 之 3，都是第一乐章——或可作为导入"贯串"的一种过渡(呈示部的第二终止)，或从"贯串"的末尾返回到再现部的一种过渡。

a) 贝多芬:«奏鸣曲»,作品 31 之 1

143.

46

等

Ⓣ I

53

62 副题

等

Ⓣ I

2 Ⓜ VI IV V - - - - - - - - - - - - - - - - - I

b) «奏鸣曲»,作品 53

14

Ⓣ I II V

II

dor I

V

2 Ⓜ IV

22

35 副题

等

Ⓜ II V - - - - - - - - - - - - - I

c) «奏鸣曲»,作品 57

16

20

等

ⓣ I V V

d) «奏鸣曲»，作品 7

因为在再现部中，所有的副题都应在主音领域中出现，所以，要不是作曲家知道听者喜欢再听一遍第一部分（呈示部）中有价值的材料的话，过渡就成为多余的了。在大多数情况下，这里转入下属音领域，后面用一个简单的过渡导向 d，在另一些情况下，例如在贝多芬的«四重奏»，作品 18 之 6，«钢琴奏鸣曲»，作品 106 等作品中，主音领域和主音领域之间用一段延伸的迂回的方式作为对比。关于这点，我们选自莫扎特的«g 小调交响曲»的极有趣的例子来说明（见例 144）。

“贯　串”

差不多在所有的大型作品中都包含着一个或多个用转调方法来写成的片段。在中型作品中（小步舞曲、诙谐曲等）这个片段最好叫做对比性的转调（中间）部分。在较大的曲式中，

144. 莫扎特:《g小调交响曲》中的各种过度

a)

28 31 15

到42小节总数

(t) III
(M) I V IV I II I (M) II V

b) 再现部

191

(t) VI
(SM) I V IV I II/I VII/V VI V

c)

198

(subt)

(t) VII VII III VI II V I II V
(subt) I V II I V I

d)

211 217 35

到225

(t) I V IV I II I II V

为了适应第一部分和它的再现部——第三部分——的较复杂的结构，我们须要用一个更细致加工的、更有复合性的第二部分来作为对比。这第二部分普通叫做“发展部”或“展开部”。在一首乐曲中，任何地方都有发展，尤其是第一部分，其中一些主题是由一个基本动机发展而成的。不经加工或展开的作品是没有的。但在这第二部分中情形就不同。第一部分中的各个主题和从它们转化而来的音型在此一贯地采用转调的进行，通过了许多不同的、甚至远关系的领域。

通过各领域的这种进行用“贯串”一词来称呼；它的意义是指在第一部分中未经转调处理的各主题现用转调方法使它们在具有对比性的各领域中贯串过去(Led through)。

巴赫的对比性的转调部分在他的一般曲式的作品中——例如前奏曲、托卡塔曲、吉格舞曲、甚至赋格曲等——的确使第一部分中的一个乐句、一个主题、或其他片段通过了一些领域(例 145)。

a) 巴赫:《第二英国组曲》(a小调)的序曲

145.

70 92

subT VI II V I I V I
v I
V

95 99

1 sd II
v I
V
1 M I
II V I

再現部

104

M V I II V I II V I V
t (III) I (VI)
I

b) 巴赫：«第六組曲»（e 小調）中的«吉格舞曲»

t I

9

t I
4 subT II VI II V I
2 SM II VI 13 II V I
1 M IV V I V I

M IV V I VI II
1 v I IV II V I II II V

15 17

3 SD II VI II V I 1 M II VI II V t III VII

v I M I II

19 20 24 收束

t III VI II V I IV V I V II V

1 sd III II I V I

25 27 29

等

t V I 1 v II V V I I 2 M III VI II

31 33

t III I V I 2 SM II III VI II V

M I 4 subT II I VI II V I

35 37

SM I
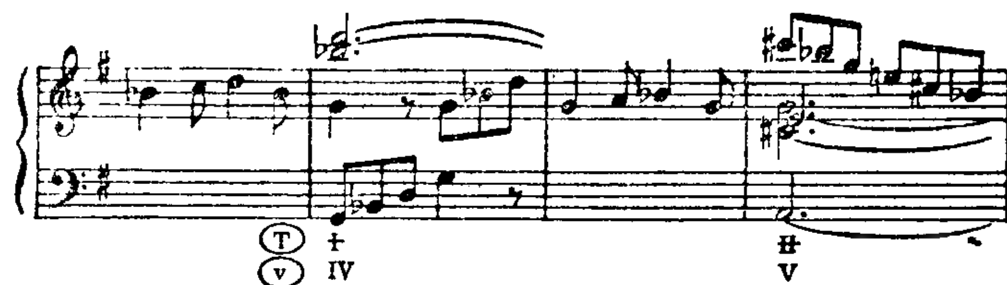
1 sd III I IV VII III VI II V I IV V I
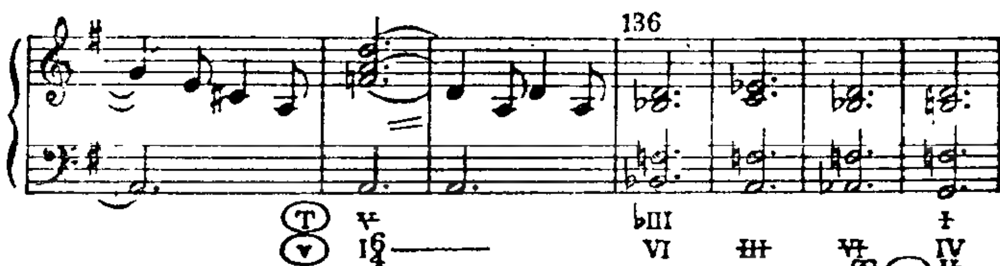
t IV IV V I V VI V - I
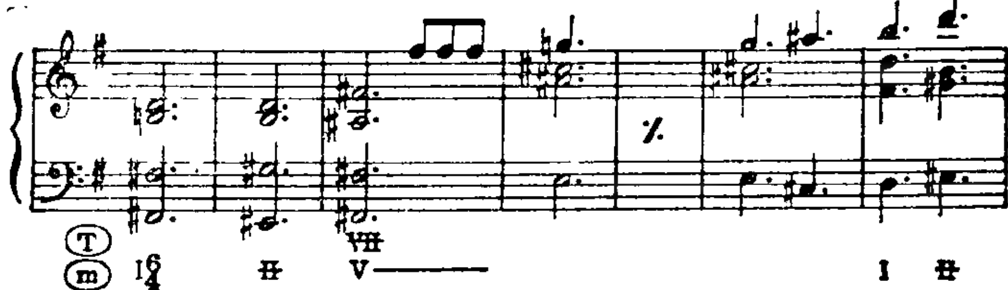
比较之下，海顿在他的«G 大调交响曲(惊愕)»中使用了更多、更远的领域，其中甚至有一个领域是属于间接远关系的(上主音)。
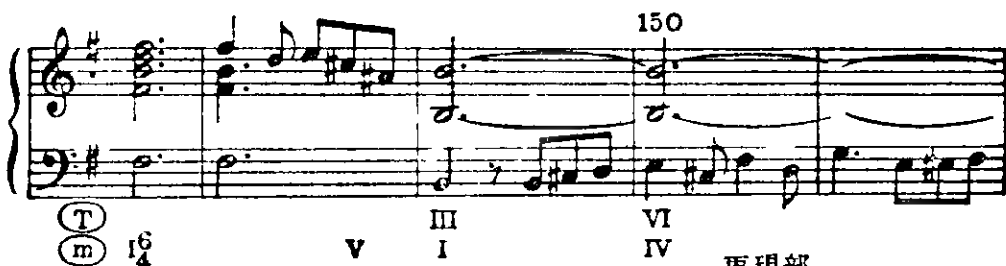
海顿:«G大调交响曲中»的"贯串"
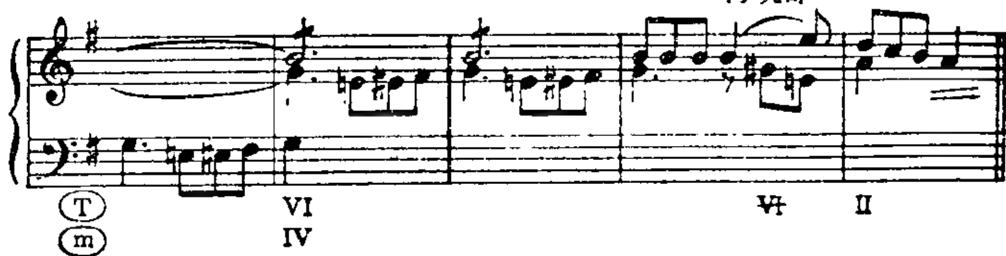
146.











比上例中的“贯串”更富有变化的是莫扎特的《g 小调交响曲》第一乐章中的转调范围（例 147)。它连续地通过了远

莫扎特:«g小调交响曲»中的"贯串"

147.

39

(t) III V I VI

[1] (M) I] [5] (Dm) V

104

(Dm) I V I II

(Dm) II V [3] (#sm) II

115

(#sm) I V I IV

[1] (v) V I V I

(#sm) IV [1] (t) V IV I

(t) IV I IV] [2] (M) V

[2] (subT) V - - - - - - - - - - - - - - - - - - I

127

(M) I V I I IV

(subT) IV

134

(M) VII III VI

[1] (v) IV IV II V I- -

140

(t) II

(v) - - - - - - - - - - - - - - V] [3] (m) V V

148 到165

(t) III I - - - - - - - - IV - - - V II V

(m) I VI

近关系的几个领域：直接近关系[1]，间接近关系[2]，间接关系[3]和远关系[5]。在最后乐章中，转调的关系更远（例148）。

莫扎特："g 小调交响曲"，第四乐章

148.

贝多芬的"贯串"带有戏剧化的倾向，除了满足结构上的需要外，常要求更强烈的对比。这一点在《第三交响曲(英雄)》中最为明显(例 149)：它连续地在 sm(第 178 小节)，#sm(第

181 小节)，md(第 185 小节)中进行，这些领域分属于[1]、[5]和[6]。除此以外，这些领域之间的相互关系也是极远的。举例来说，如果这部分的开始是在主音领域，那末第 181 小节中的模进应该属于第五类关系。同样，在下一模进中也应有同样的关系。一个极富有创造性的用法是把新主题放在 SMm 中(第 284 小节)，以后在 SMsm 中把这个主题的一部分加以反复(第 292 小节)，这些都是关系最远的领域。同是这些片段后来在 t 和 ♭M 中加以反复(第 322 和 330 小节)。这个片段和它的反复之间的关系也是极远的。

140. 贝多芬：《第三交响曲》中的“貫串”

185 194
186-189 193
(♯sm) 5 (mv) V VI] I 1 (m) V II V

198
(m) I V I V

206 210 214
(m) I IV I] 1 (SD) VI II
3 (dor) II V I V I

220
(SD) V I IV II V V

232 236
224 227 228 231
(SD) I V I] 1 (sm) IV
3 (dor) III I V I]

(sm) V I IV V I
1 (m) IV V I V I V I

244

248 – 253 254 – 259 260 –

(m) II
5 (mv) V I IV V I
5 (SMm) I IV V

–262 266 – 271 272 –

(SMm) II V VI V

284 292

col 8ve

(SMm) I V I 2 (SM) III V
5 (SMsm) II V I V

300 305 312

col 8ve

1 (T/t) VI IV VI
(SM) I 1 (sm) V I VI II

舒柏特所用的和声是极富有变化的。他的和声可能是真正通向瓦格纳时代的和瓦格纳以后的作曲家们的和声手法的过渡。在他的《a 小调弦乐四重奏》中的一段相当简短的“贯串”中(例 150)，他或长或短地逗留在下列各领域中：sd、sm、m、sd、smsm，它们的关系分别属于[1]、[2]、[2]、[1]和[5]。smsm 领域(第 150 小节)看起来似乎比实在的关系要更远些，这是因为在它以前的一些小节中用了游移转调的缘故。这些转调确定 smsm 是来自 sm。但用等音转换后，smsm 就等于主音大调上的中音领域(♯c＝♭d)。

舒柏特:«a 小調弦乐四重奏»(作品 29)中的"貫串"

150.

101

游移 1 (sd) II I$^6_4$

109

V I I II

118

I V I$^6_4$ 2 (sm) III II V I

127 8ve

(sm) V I V I VII

130

2 (m) VI (sm) III II I$^6_4$ V I IV VII III 1 (sd) II I

sd IV III VI V I II II V

140 144

sd II II

5 smsm II II II

152

1 t II II

smsm I^6_4 V III

157

t V V II II V

168

t V I I V

门德尔松的a小调《第三交响曲》中的“贯串”（例151）与A大调《第四交响曲》相比，在转调方面更富于变化，并通过了关系更远的领域。它在开头把第一个结束中的在D上的“e”音在第二个结束中当作 #m([4]类关系）的I的三音来用，再进一步转调到dor[4]，通过subt[4]到 m[3]，以后再到subt和sd[1]，后面接以SM[2]，再是subt，然后经过游移和弦到达t。

門德尔松：a 小調《第三交响曲》

151.

264 267 271

4 (subt) III I II V I VI

(SM) IV V I IV]

277

VII VII III I IV V

281 285 290

(subt) I

1 (sd) IV V I

(t) IV V I IV V

307

(t) I IV VII III VI II V I II I

314 318 322

(t) II V I II I^6_4 V II II

334

(t) V I V VI II I^6_4 V I

舒曼的转调实际上是比较柔和的，但由于他的和声富于变化而又流畅，使人想不到其中的转调会是那么柔和的，在这方面舒曼和门德尔松是相象的。在例 152 中，他所使用的领域关系包含着[1]、[2]和[3]，即 T、sd、d、dor，还有♭M、♭m 和 t。

舒曼：《E大調鋼琴五重奏》

152.

150 154 158

dor I II V

162 齐奏 167

col 8ve

dor II (V) (I) (IV) (III) (II) (V) I

171

col 8ve

dor I V I

175 179 181

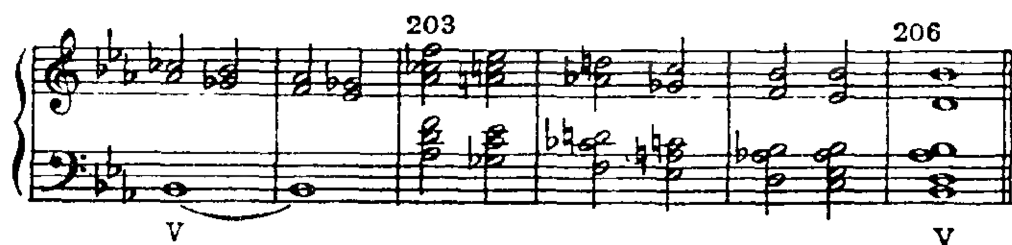
dor V VI

2 bM V I

bm I V 1 t IV II

187 191 196

t V I I II



勃拉姆斯为了连接他的F大调《第三交响曲》的“贯串”本身（第77小节）（例153）和第一部分（用m）的第二个结束，就在中间插用了一段引子式的过渡。经分析后可看出，“贯串”的开始（在弦乐和木管乐中写成 ♯c 小调领域）是 ♭d 小调领域的等音转换（在铜管乐中是这样写的）；所以，这个领域在实际上是 ♭sm，而不是 Mm，因为 Mm 距离第二个结束中的 m 太远。为了正确地理解转调的过程，我们在决定某一片段应归纳在哪一领域时，必须看这片段是如何导入的。这个领域（♭sm）是用降号的各领域导入的。“贯串”只在这个 ♭sm（第77小节）和以后的 subT 两点上停留的时间较长。在这两点

勃拉姆斯：F大调《第三交响曲》中的“貫串”

153.

90 92

等 等

(M) IV II V I VI II V I - - - - - - - - - - - - - -IV]

[2] (SM) I - - - - - - - -

94 97

等

[4] (S/T) I - V I V 游移

- - - - IV

101

- - - - - - - - - - - (S/T) V VI

[4] (subT) I V VI II

105 106

(subT) I6/4 V I I V VII III IV VII

109

(subT) III VI II I6/4 V

112 116

subT I I VI

117

subT --II

2 sd V

120 121 122 123 124 再現部

T I bIII bVI II I

sd (III) (VI)

a) 1 2 3

b) 主导动机

之间，和声或是在五度循环中游移不定(第 92～97 小节)，或是沿着变音进行的低音部而游移不定（第 98～99 小节)。第 110 到 112 小节的片段应归纳在 subT，后面一直接 subT 直到 117小节止，虽然其间还有一些临时的变化(第106～109 小节)。把这个片段作如上分析的理由是，在第 120 小节中，勃拉姆斯导入了一个在F上的大三和弦，它不是当作主和弦而是当作属和弦使用的。因此，第 117 小节就可认为是导向 sd 的转折点。这样，第 122 小节就是 sd 的Ⅲ。这个Ⅲ在第 124 小节中被巧妙地加以变化，因而具有 I 的功能，借以符合他的“主导”动机。

以上的分析说明了：虽然在实践中转调有时是大胆的和游移的，有时是简单的和逐渐的，但被导入的领域和主音领域

的关系的远近并不是经常预料得到的。举例来说，一个海顿主题中各个长的片段可能只根据一个或两个和弦来写成，而舒曼的《钢琴五重奏》的第一主题就需要一连串富于变化的和弦。然而，以上的分析说明了在海顿交响曲中所使用的领域距离要大于舒曼的例子。

用这种方法来估量作曲家的转调范围，可以得出公正的结论，否则人们往往不是把范围缩小，就是夸大。在很多情况下，分析的结果常和我们所预期的相反。例如《特里斯坦》序曲经分析后就可证实：它是写在 t 和 T 的交替基础上，其转调的范围最远只到达 ♭M 和 ♭SM(T 的)——只要我们能认识到，这些看起来好象离得很远的片段只不过是在一个具有多重意义的和弦上的游移而已。当然这不是批评这段音乐的美。

游移和弦

游移和弦在第一章中(第 3 页)曾讨论过，我们分析“贯串”时，有些片段可确定为游移的。扩张的调性可以包括游移的片段，虽然在另一方面，不同的领域偶尔也可明确地建立起来。

游移和声中不必要包含过多的和弦。即使简单的三和弦或属七和弦也可能并不表明调性。参看例 154 和以下选自音乐名作的各例(例 155 以及此后各例)。它们将在下一章中讨论其他方面的研究。

游移和弦所根据的是和弦的多重意义。因此，由于和弦的结构而产生的不稳定和弦最能满足这种要求：减七和弦、增三和弦、增$\frac{6}{5}$和$\frac{4}{3}$和弦、那不勒斯 6 和弦和其他变和弦。

所谓的“自由曲式”

引子、序曲、幻想曲、狂想曲、宣叙调等被以往的理论家们

贝多芬：《奏鸣曲》，作品 2 之 2（C大调），第一乐章，第 97—109 小节

154.

简单地称为"自由的"音乐结构，并认为它们"没有特定的曲式可以遵循"，而且"不受曲式的束缚"；对这些乐曲形式，他们不加阐述。在他们看来，曲式不是结构而是束缚。因此，"自由"曲式好象是无定形的、无组织的。理论家们得出这种错误结论的原因可能是在他们所认为是"自由"曲式的乐曲中，没有两个具有相同的结构。但是，即使在未摆脱曲式"束缚"的乐曲中——诙谐曲、回旋曲、奏鸣曲和交响曲的第一乐章——除了最主要的轮廓外，我们也难找到两个彼此相似的乐章。正是这些差别决定了某一作品是贝多芬的，而另一作品只是张三或李四的——正如其他差别使有的变成了人，有的只变成猿猴。如果作曲家们不迫切地为他们的作品标上正确的曲名的话，理论家们也可能认为这些"受束缚"的曲式是无组织的。

很幸运，作曲家知道在某种情况下一开头就使主题本身出现是不恰当的，也知道在某种情况下须要先写一段引子或其他预备的片段。至于在理论家看起来这些预备的片段是否用得合适，那是无关紧要的。在大多数情况下，这些预备的片段的价值是无可估量的。贝多芬的《第四交响曲》和《悲怆奏鸣曲》的引子是否可省去的问题几乎没有争论的必要。严格地说来，如果不是作曲家能充分地意识到这些引子有助于形式和表现力的完整，《第三交响曲》的开头两小节和《第五交响曲》的开头两小节也可能说是多余的。

据我所知，只有一个学者从事于前奏曲曲式的研究工作，这人是魏尔克，① 他在这方面的著作是《赋格曲结构的对称性的研究》② 和《巴赫的十二平均律前奏曲和赋格动机的相关性》③。在他所研究的各项问题中，有一项是前奏曲和赋格之间的关系的探讨；他特别指出的是：他所分析的前奏曲是作为接在后面的、用同一调性的赋格曲的预备。前奏曲是从一个小小的胚胎——动机或乐句——发展而来的，这些就是后面的赋格曲中的主题的主要特点。虽然魏尔克的某些方法的正确性值得研究，但这本书有极大的价值。在这里音乐学应该是：研究音乐语言的深渊知识。

从结构功能的角度来看，巴赫的前奏曲和赋格之间没有本质的区别。很明显，我们不应把所有在每一曲中离开各个自然音阶的变化都当作转调来看待。根据前面所下的转调定

---

① 原名：Wilhelm Werker——译者注。

② 原书名：«Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen»——译者注。

③ 原书名：Die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach——译者注。

义，只有在肯定地离开一个领域，并且出现了新领域的收束因素的情况下，才构成转调。我们可以发现在很多地方是用代替音来构成代替和弦；但真正的转调是不多的。如果任何一个不属于音阶上的音都意味着转调的话，那么在第一册中的《第 24 赋格曲（b 小调）》该有多少转调呢？

通过其他"自由"曲式的分析可发现另一情况。在所有这些"自由曲式"中都有避免某一调性占据优势的倾向，这使它们在某种程度上和"贯串"很相似。其中有一些，例如幻想曲和狂想曲，虽然在其中建立了某些领域，但调的中心也可能并未出现，因为在它的主调中所用的和弦是转调的，甚至是游移的。

在另一方面，引子至迟在它的末尾到达主音领域。海顿和莫扎特的交响曲中的行板、柔板等，以及快板、急板等的引子和第一乐章都的确是如此。它们的转调很少超出[1]和[2]类的领域范围，并且常用模进来实现；甚至在游移的片段中也是如此。无论它们是否用主音领域开始，它们必然结束在"弱拍"和弦上（即作为预备的属和弦）。

海頓：«G大調交响曲»的引子

Adagio cantabile

155.

等

I　V　I　I

13

IV III V

莫扎特：«C大调弦乐四重奏»的引子

156.

Adagio

游移

5

9

(I)

16

等

Ⅱ V

贝多芬的引子，和这位伟大的音乐家所创作的一切作品一样，一开始就部分地介绍了后面的戏剧化的音乐内容。《莱奥诺拉》序曲第 3 号（例 157）的引子开始是在下行的音阶上

贝多芬：《莱奥诺拉》序曲第 3 号的引子

157.

col 8ve

游移

等

Ⓣ V

VI

2 ⒷSM I - - - - V - - - - - - - I V VI - - - - -

1 ⓜ V IV V I II V

ⓜ V I

2 ⓣ I VI III

等

ⓣ VI III VI II V I

用齐奏通过C大调的所有音。虽然如此，这四小节的每一小节都显示了和声的多重意义，和由游移和弦所构成的进行相似；因此，#IV 上的属七和弦(第 5～6 小节)可导入VII上的小三和弦。后面V上的三和弦（第 8 小节）是表明C大调的第一个和弦，但不导入主和弦，而是转到 ♭SM 中去（第 9 小节)，在其间用了六小节的插段。一个游移的片段导向在 m 中的一个短小的片段(第 17 小节)，以后再接用 t（第 24 小节)。第 27 小节中的 ♭VI 上的和弦虽然由一个属和弦导入，但在这里最好当作 t 的 VI 来看待，在第 31 小节中变为 T。

《第一交响曲》的引子是值得注意的，因为它用下属和弦开始。它和《第二交响曲》的引子(例 158)都不曾离开主调太远。《第四交响曲》的引子(例 159)的开头十七小节是用的 t，以后用类似游移的进行通过 SMm、S/T、mD——都是属

贝多芬：D大调《第二交响曲》的引子

158.

贝多芬：♭B大调《第四交响曲》的引子

159.

6　13

[2] (t) I　V ------ I--

18

(t)------------ VI

[5] (SMm) V ----------

等　25（和声的缩写）

(SMm) II　V -------- VI

[4] (S/T) V ----- I　VI

32　36

等

(S/T) II　(T) VII ---------- V

[5] (mD) IV　II　V

[1] (m) V -- I -- V

于[4]、[5]类——和m。从齐奏的VII突然地转回到T的V是很富于戏剧性的。

《第七交响曲》的引子①（例 160）虽然是相当地长，但调

① 引子的速度标记是 Poco Sostenuto（♩=69）。我相信这是印刷上的错误。很明显，在 ♭M 和 ♭SM 上的两个插段有进行曲的特征。如果 𝅗𝅥=69 太快的话，我拟建议 𝅗𝅥=52－54。除此以外，如果这些大师们写上十六分音符时，他们的原意也确是如此，即不是当作八分音符而是当作快速的音符来处理的。这些快速的音符如按照他们所指定的节拍机标注来演奏或演唱的话，是永远可以听得清楚的。

贝多芬：A大调《第七交响曲》的引子

160.

转得并不远。即只转到 ♭M 和 ♭SM，都是属于[2]类的。

《弦乐四重奏》（作品 59 之 3）的第一乐章的引子完全是用的游移和弦。《弦乐四重奏》（作品 18 之 6, La Malinconia）的最后乐章的引子也是如此（例 161）。

门德尔松和舒曼的引子不象贝多芬的引子那样进入远关系的领域。在和声方面，它们和传统的用法的不同点是：更经常地使用代替音，并且有一些简短的片段通过近关系领域，同时也不避免把这些片段予以反复。

贝多芬:《弦乐四重奏》,作品 18 之 6
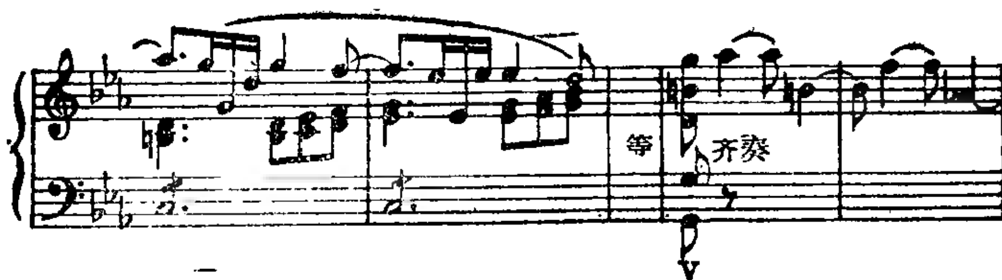
161.

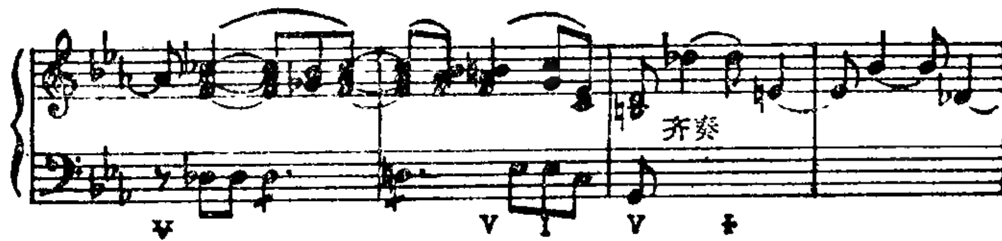
勃拉姆斯的几个器乐曲引子之一,即《c小调交响曲》的第一乐章的引子(例 162)必须被归入用和声加饰的方法这一类①,至少它不长时间地抛弃主调。在《钢琴五重奏》(例 163)的最后乐章的引子中有着更丰富的代替音和变和弦,同时,由于某些乐句使用了类似模进的处理方法,所以使人感觉有了关系较远的领域出现。但经过正确的分析后,我们就可知道:这引子的大部分是写在 sd 中,分析的结果也将否定某些
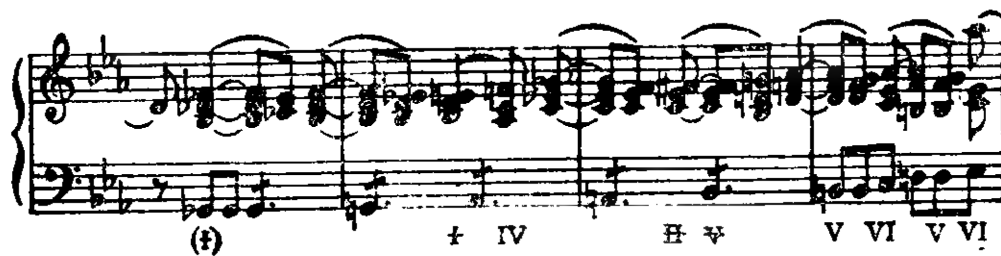
勃拉姆斯:《c 小调交响曲》的引子
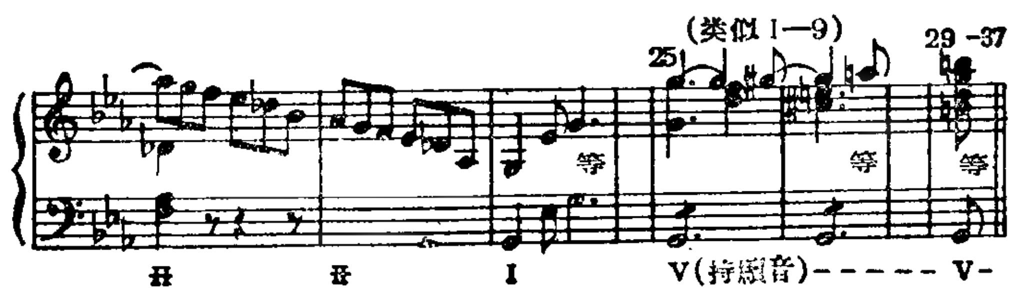
162.

① 即不是用通过各领域的方法。——译者注。


等
齐奏
V


齐奏
V
V


IV
V VI V VI


(类似 I—9)
25
29 -37
等
等
等
I
V(持续音)- - - - - V-

勃拉姆斯：《钢琴五重奏》的引子，第四乐章

163.

5

(sd) V VI II II V V

+) +) +)

游移 +) +)

(sd) IV (II) (II) (II)

13

(sd) II VII
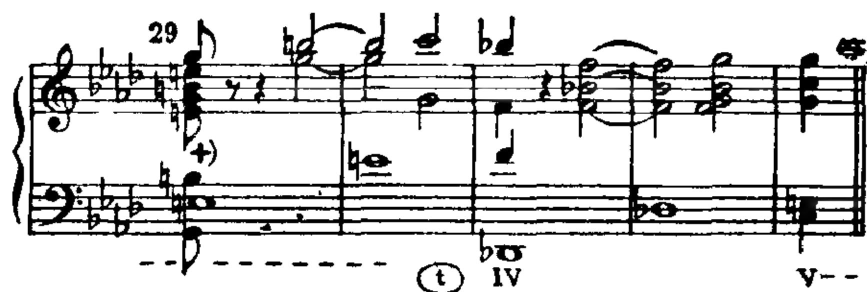
21

(sd) II V I I IV

+)

游移

(sd) IV VII (V) (IV)



和弦(标有＋处)具有功能上的意义。它们的游移效果系来自主要动机的变音进行(曲调上的)。

“狂想曲”这一名称说明了它是一种即兴作曲的结构。当巴赫写作他的《音乐奉献》时，他阐明了即兴作曲和细心琢磨的作曲之间的区别。虽然他是一个伟大的即兴作曲家，他也无法把腓特烈大帝所赐与的主题写成一首很好的乐曲。即兴作曲的优越性是在于它能直接地表达音乐家的灵感和活力，而不是在琢磨方面。当然，一首写下来的作品和一首即兴曲之间的区别是创作的速度，但这只是相对的。在顺利的情况下，一首即兴曲在精细复杂的程度上可能具有经过仔细加工的乐曲的深度。一般说来，即兴作曲更多地是运用想象力和情感来发展题材，而不是完全依靠理性上的才能和学识。这里面有很多的主题和对比性的乐思，它们的全部的效果是通过丰富的转调——常进入远关系的领域——而获得的。具有不同性质的各个主题的连接和和声离心倾向的控制常常只是在临时的情况用局部的“桥梁”，甚至生硬的并置来完成的。

勃拉姆斯的两首钢琴狂想曲——作品 79 (例 164)以及作品 119——和这种解释不同，这仅仅是因为它们和奏鸣曲式或回旋曲式有某些相似之处，其中的再现部和勃拉姆斯在构思上的组织能力似乎是不可分割的；即使是即兴曲也不应该缺乏这种形式上的平衡。例 164 说明《g 小调狂想曲》的转

164. 勃拉姆斯：«g小调狂想曲»，作品79

(t) V VI IV VII

[3] (SD) IV I V II

5

(t) I VII I #VI II

(SD) V [4] (SM) IV I II

9

(t) #VI V I IV V I

(#SM) V (gsm) I [1] (v) IV

14 15-20 21 — 32

等 等

(v) I II V II V - - - - - - - - - - - - I - - - - - I

33

V IV

(t) V IV

(v) I

[1] (M) III II II V I IV II V I II

调结构。很明显，它这里的特点不仅仅是用广加饰的和声，而且也进入到许多领域中去。

李斯特的狂想曲在结构上不象勃拉姆斯的那样严紧。其中，大多数的转调也比较简单，并且也不超出[1]和[2]类的范围。在他的狂想曲中只有第 9 号和第 14 号进入[5]类的领域。第 9 号是 ♭E 大调（例 165），在终曲中通过 SD 到达了 SD ♭SM[5]，以后再经过几个步骤回到 T。第 14 号是 f 小调(例 166)，它经过 T 到 ♯SM[4]，两个升号表明了 D 大调，但我们还不能断定，用以结束的 D 上的大三和弦是不是一个属和弦。同样，我们也不能断定，在四个升号中的反复是否真正在 E 大调里，因为把 E 作为后面的领域 ♯m 的属和弦则更为适当。这些结束在属和弦上的终止，可能是受了匈牙利民歌调式的影响。对匈牙利民歌来说，领域的归纳法是不适用的。

165. 李斯特：《第九匈牙利狂想曲》(♭E大调)

經过句

等

(SD♭SM) I I IV I

(T) I

2 (sd) II V

等

(T) I VI

(T) III I VI

等

2 (♭M) I - - - - - - - - - - - - - - - - I

(♭M) III I

等

(T♭) III V I

李斯特:《第十四匈牙利狂想曲》(f小调)

166.

Lento

col 8ve

(t)

Allegro

等

1 (T)

Poco Allegretto

等

4 (#SM) I

IV

VI

5 (#mD) V

Allegretto

3

等

(#mD)

4 (#m) V
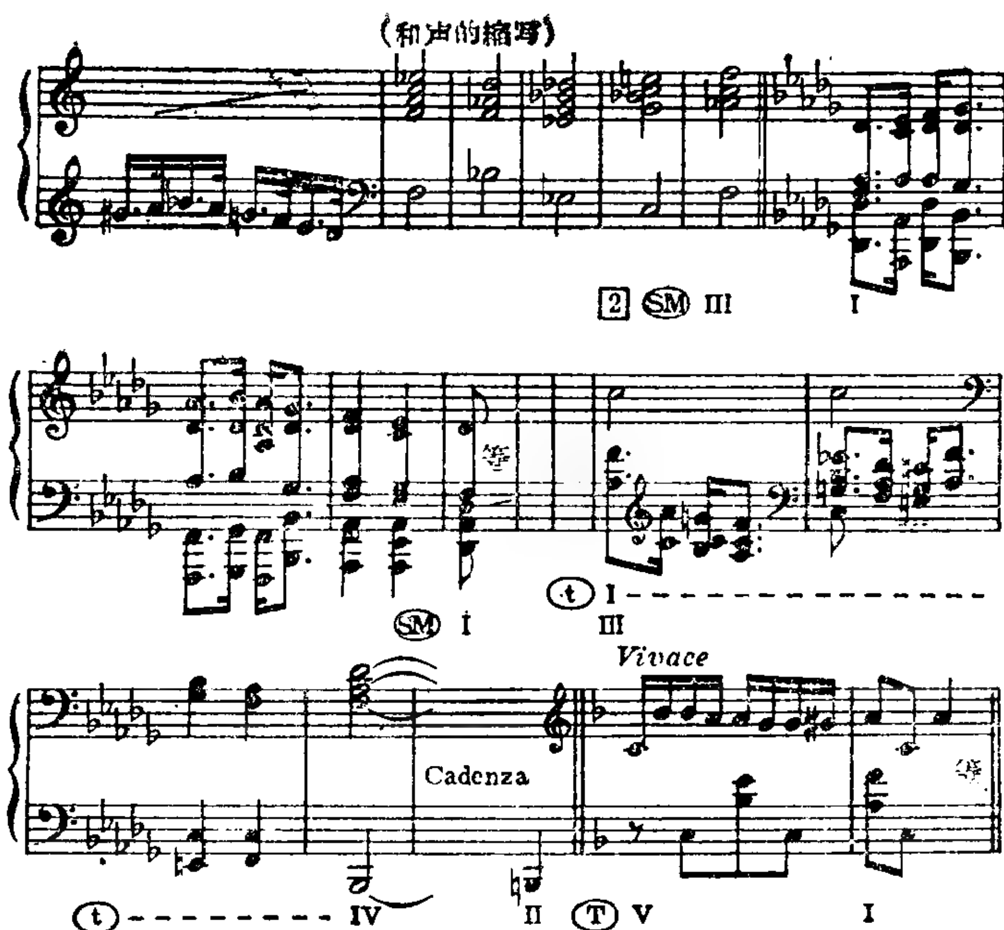
V

等

等

(#m) I

偏移------



在一些艺术质量不高的狂想曲例子中，采用这名称只是为了为下列缺点寻找借口而已：例如从一个题材或领域突然地跳到另一题材或领域；彼此之间的肤浅的关系和松弛的连接；或整个来说缺乏细心的加工和琢磨。

狂想曲和幻想曲之间，无论在美学各方面存在着多大的区别，从结构功能的角度来看，这些区别都可不予考虑。一般说来，幻想曲企图用曲调的美和质量来取悦听者，而狂想曲则是为了使演奏者发挥他的演奏才能，因此它着重的是富有效果的经过句而不是丰富多采的曲调。

最低级的组织形式是类似集成曲的幻想曲和改编曲。很幸运，这些都已过时了，虽然在我年轻的时候它们也曾使人熟

悉了不少好的音乐，例如莫扎特的《唐·璜》或《魔笛》、韦柏的《自由射手》、威尔第的《游吟诗人》、甚至瓦格纳的《唐豪舍》等作品中的曲调。为了这个缘故，我对它们保留了一些敬意。

在下面三个艺术价值极高的幻想曲例子中，我们可以看出它们之间的异同：巴赫的《变音幻想曲和赋格曲》(例 167)，莫扎特的《幻想曲》(例 168)和贝多芬的《幻想曲》，作品 77(例 169)(它被称为“g 小调”是很奇怪的，因为只有一些段落写在这个调里)。莫扎特的幻想曲在使用变音进行方面和巴赫的相似；在建立了调性的各领域中使用许多对比性的乐思这一方面和贝多芬的相似。在另一方面，巴赫的幻想曲在很大程度上是游移的，在为数不多他保留在一个领域中的地方——即宣叙调处——他并没有写出主题。即使这些领域，也只是用V的七和弦和减七和弦进行到I来表示，它们在不同游移效果的和声中当作逗留之点。开头和结束无疑地是建立在 d 小调上。

为了建立 c 小调，莫扎特在结束处把在开头游移的主题予以反复。这是把 c 小调看作调中心的唯一理由。根据这种分析，差不多以后所有的领域都是远关系的，其间用游移的片段来连接。他或长或短地停留在下列领域中：m|3|，msm|5|，msm M＝S/T|5|，#sm|4|，d|1|，SD|3|，sd|1|，subT|4|，和 d。这种转调进行和调中心所构成的矛盾甚至要大于“贯串”。

贝多芬的是一首极富于“想象”的幻想曲。占据全曲 239 小节中的 83 小节(即全曲三分之一)的结束部分中包含着B大调中的一个主题和七段变奏以及一个结尾，它的前面冠以b小调中的 68 小节的急板的引子。因此，有 150 小节以上是在B大调/小调中。如果不是出现了许多具有很大的独立性的、因而不需要引子的主题的话，我们可以把B大调中的主题和

巴赫:《变音幻想曲和赋格曲》

167.

(t) I V V I----

7 (和声的缩写)

等

V

10

等

变音进行:游移 --

20 21 28 arpegg.
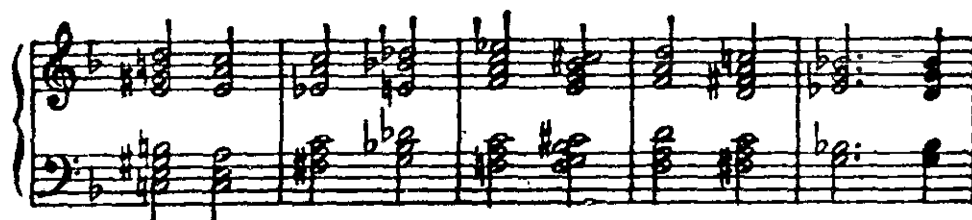
等

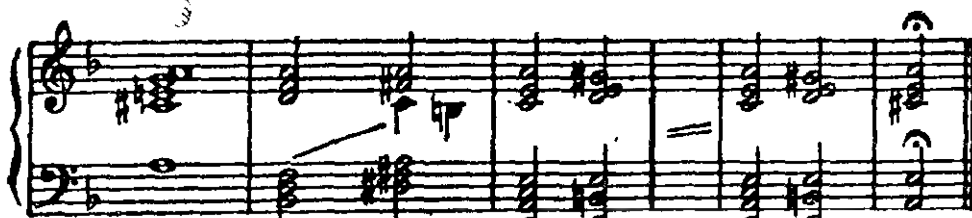
---------- V ------ I

31 37

等
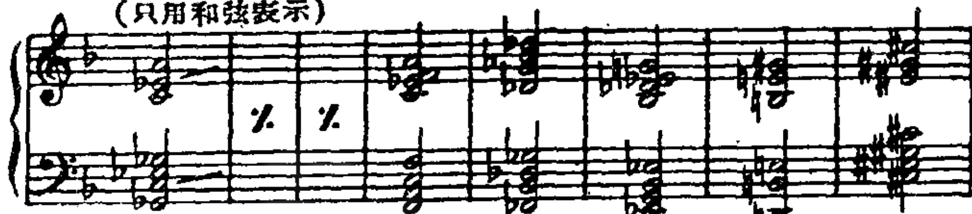
V 游移 -------
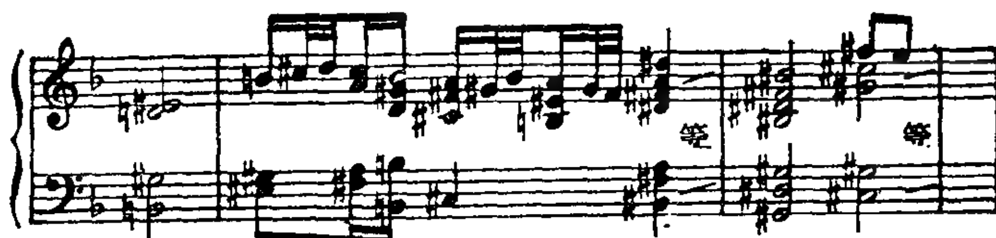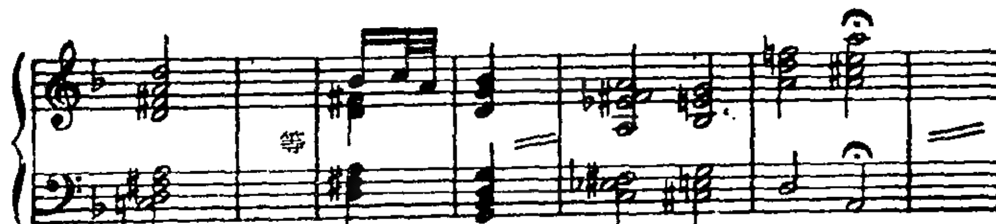




宣叙調

（只用和弦表示）



推移？





等

I IV V I I^6_4 V I 持續音-----

莫扎特:《幻想曲》

Adagio

168.

col 8ve

游移-----------

(和声的缩写)

etc.

等

5 (msmM) III =

3 (msm) V

♭VI II V

等

(S/T) I 等

Allegro

模进

等

=

4 (♯sm)

1 (v)

2 (SD)

（和声缩写）

等

等

1

(sd)

游移

=

4 (subT) V

Andantino

(subV) I

等

等

(V) V

Poco Allegro

（和声的縮写）

等

游移

Tempo I

col 8va

(t) V I V

VI III II II I_4^6 VI II V I

贝多芬：«幻想曲»，作品 77

169.

Poco Adagio

3 bsm 等

模进

5 S/T

4 S/T

反复

Allegro

等

5 ♭smM

等

3 ♭m

Adagio

等

2 SM

Presto col 8ve

等

2 t V

Allegretto (Variations)

等

等(在B上結束)

T I

变奏之前的 156 小节当作引子来看待而称这首曲子为“引子、主题和变奏曲”。所有这些都为我们提供了根据 B 大调来分析的条件，好象是把B大调当作本曲的中心一样。于是，它的

领域应是:♭sm[3],后面接以S/Tm[5]中的模进,它导入了S/T[4],然后是♭smM[5]、♭m[3]、SM[2],最后到达t和T。这样的分析是很勉强的,甚至只能说明调中心的缺乏。

宣叙调可作类似的分析。所谓有伴奏的宣叙调,只是把某些乐句偶然加以反复。在说白宣叙调[①]中(其中游移和声是推动力),连上述这种反复都没有。关于用什么因素来构成宣叙调的逻辑性和连贯性的问题,不是用和声的分析所能解答的,而逻辑性和连贯性是我们理解事物所必不可少的依据。也许在这里可解答为:音和文字的结合使文字的意义和逻辑性代替了音的进行的意义和逻辑性。

下面所分析的例子是选自巴赫的《受难曲》(马太书),第30号,“于是,他降临到他的年青人们中间”[②](例170);莫扎特的《费加罗的结婚》(第三幕,伯爵的咏叹调之前)(例171);和贝多芬的《费德里奥》(莱奥诺拉咏叹调之前,第一幕)(例172)。所有这三个宣叙调都是说白和有伴奏的宣叙调的结合。这里作为估量的依据的调性并不是真正的调中心,只不过是测量宣叙调所通过的各领域范围。巴赫的宣叙调在g小调咏叹调之后,用这个调的VII开始。它通过dor[4]到♯sm[4],最后到达♯m[4]。莫扎特的宣叙调在C大调上开始,以下就是根据C大调作出的分析:它通过了M[2],S/Tm[5],S/T[4],D[1],并再一次地通过S/T。贝多芬的宣叙调以g小调为根据,通过了D、♯sm/♯SM[4]诸领域。

如果我们企图分析整个歌剧或至少其中一幕的调性关系,我们不会得出任何不同的结论。除此之外,我们知道歌剧作曲家常常把歌曲甚至幕景颠倒或省略。虽然在这里我们也

---

① 原文为 secco recitative——译者注。

② 原文为“Und er kam zu seinem Jüngern”——译者注。

170. 巴赫:«受难曲»(馬太書)中的宣叙調(第30号)

人声

人声

g:(t) VII IV VII

(t) V - - - - - - I ‡ ♯VI

[5] (dor) V

(dor) II V I - - - - - -

[4] (♯sm) IV - - - - - - - - - - - - - - - - - - V I

[4] (♯m) IV

(♯m) V - - - - - - - - - I I IV V I

莫扎特：《费加罗的结婚》，第三幕，宣叙调

171.

伯爵

"Hai già vinto la causa"

(T) I V I II V

Presto

(T) III

2 (M) I

(M) VI

5 (S/Tn) V - - - - - - - - - - - - I - - - - - - - - - - - - - - - - -

Andante

Allegro

等

等

(S/Tn) - - - - - I IV

4 (S/T) VI II V I - - - - - - - - - - - - - - - -

(S/T) I IV

1 (D) V I V

等

(S/T) IV V I

(D) I

等

(S/T) IV - - - - - - - - - - - - - - - - IV V I

貝多芬:«費德里奥»,第一幕,宣叙調,萊奧諾拉

Allegro

172.

g: (t) I

(t)

人声

V

Poco Adagio

等

(t) IV

[1] (M) II II II V

Più moto *Allegro*
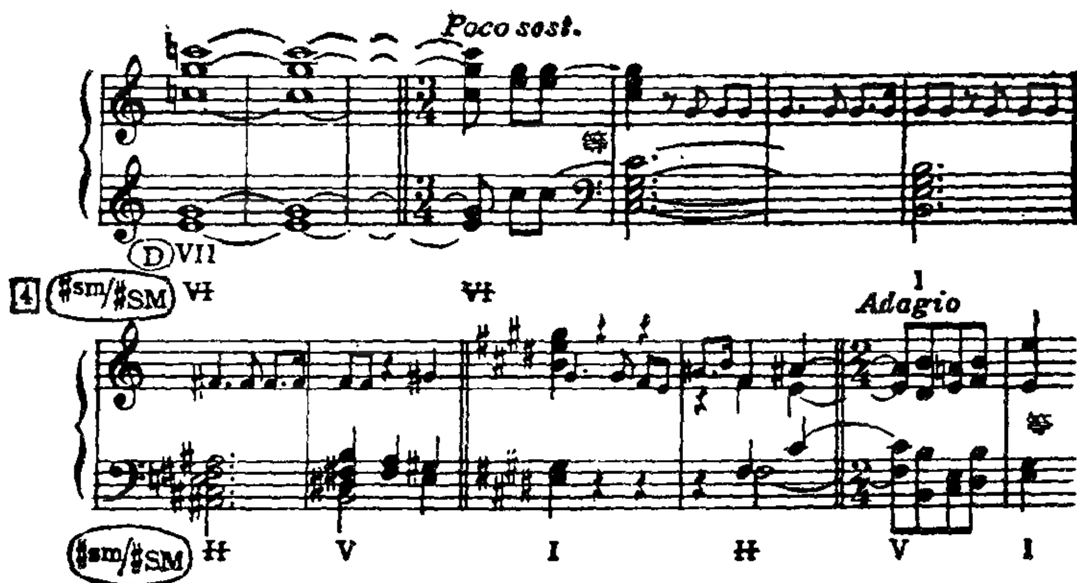
(M)

[1] (D) I VI II V - - - - - - - - - - - -

人声 *Adagio*

(D)

8va



可把结构的逻辑性让剧词和戏剧来承担，但我们必须承认，究竟在何种程度上歌剧的各个构成体是统一在同类结构上的这一问题尚待解决。

我们难以相信，产生出伟大交响曲的大师们会在戏剧结构的构思上把形式、平衡和逻辑置之不顾。

第十二章

对阿波罗时代的狄俄尼索斯式的评价

在音乐史上，某些时代中的大胆尝试丰富了音乐表现的语汇；而其他一些时代则与之相反，或是无视前人的经验，或是仅从中提取出僵化的教条使后人遵循。教条中的绝大部分是为了规定转调的范围以及提出不协和音的运用和处理的公式而制定的。

这些清规戒律的原意是为了使音乐易于理解。在已往的一些年代里，加用不协和音——与和声“相违背”——妨碍了人们对音乐的正常无误的理解，这种情况在过去比现在更为严重。“这个音是从哪里来的？它到何处去？”这些问题打乱了听者的思绪，甚至使他忘记音乐构思赖以继续的基本环境。加用一个意外的、与现行习惯不符的和弦也会引起类似的问题。这可能就是，举例说，V-VI 代替 V-I 用在收束处被称为“诈伪进行”的原因。这个问题之所以难理解，过去曾一度把它归因于小三度。即使它不是一个不协和音，至多也不过是一个有缺陷的协和音；因此，它不具有明确地结束一首乐曲的能力。

古典音乐是在一个阿波罗（Apollo）① 式的时代里产生

---

① 尼采对阿波罗思想和狄俄尼索斯思想加以对比：前者追求比例、节制、秩序与和谐；后者主张放纵情欲、尽情欢乐，鼓励人的能动性、扩张性、创造性甚至破坏性。

的，那个时代的作曲家们对不协和音的应用和处理，以及转调的方式和范围都要受到各种规则的约束，遵守这些规则已成为他们的第二天性。如果他做不到这一点，如果他不能本能地把自己保持在公认的传统界限以内，人们就会对他的音乐素质发生疑问。在此时期，和声寓于旋律之中。

但是，当下一个时代——狄俄尼索斯（Dionysus）式时代——的新和弦和不协和音（由浪漫派作曲家诱发的）还未来得及被理解和归纳，其使用规则尚未条理化时，另一个新的革新运动在前一个运动尚未稳定之前又开始了。马勒、斯特劳斯、德彪西和列格等人都在音乐的可理解性上设下了新的障碍。尽管如此，他们的新的和更加尖锐的不协和音以及突然的转调仍然可以用前一时期的理论工具加以归纳和阐述。

但当代的情况和过去就不同了。

由于人们总要尽力把过去和未来连接起来，因此就想把这个时代称为阿波罗式的时代。但是，从各家各派为了宣传自己的理论而进行的争论所达到的猛烈程度来看，这个时代又不得不表现出狄俄尼索斯式的特征。

许多当代作曲家在朴素的曲调上加用不协和音，希望借此制造出“现代化的”音响。但是，他们忽略了这样一个事实：加用的不协和音可能产生意想不到的功能。其他一些作曲家则利用与他们的主题互不相关的和声把调性掩盖起来。以前，在虽属合理但缺乏创造性的音乐作品（“Kapellmeistermusik”）中为“填充”所使用的类似复调的模仿——即用以代替模进的赋格段——造成更大的混乱，从而使已经贫乏得可怜的乐思在其中消失殆尽。这里的和声是不合乎逻辑的、无功能的。

我的学派，包括伯格（Alban Berg）、维本（Anton Webern）和其他一些人；其宗旨不在于建立调性，但也不在于全然

摈弃它。这创作程序是以我的“不协和音的解放”① 这一理论为基础的。根据这种理论，不协和音只不过是离基础音较远的和声泛音② 而已。虽然较远的泛音和基础音之间的相似性逐步减少，但其可识别性则与协和音的可识别性相同。因此，对今天的人们来说，它们已不能中断音乐在听觉上的连贯性。它们的解放和过去的小三度一样，也同样是合理的。

为了体现更深刻的逻辑性，“十二音体系作曲法”是从一个基本序列中获得所有的结构型(作品的原素)的。在这个基本序列和它的三种变体——倒影进行、逆行和倒影逆行——中按照一定的次序所排列的音，和动机(古典音乐中的)一样，是必须使用的。在正常情况下，音的次序不可改变，这是为了有别于动机的处理，因为动机是不能一成不变的③。虽然如此，序列的次序也并非完全不能改动。按正确次序排列的音可在旋律、主题或单独的声部中相继出现，也可在伴奏中由几个音同时发声(有如和弦)。

对这类作品中的(类似)和声式的进行加以估量显然是必要的，虽然比起作曲家来，教师更应该这样做。但由于这种进行不是出源于根音，所以我们无从研究它的和声，更不能考虑它的结构功能了。同时发声的音是基本序列或其部份的垂直投影，它们的组合被本身的逻辑性证实为合理的。我发现这个问题的时候，甚至比我采用基本序列的时间还要早——那时我正在写作《月迷彼罗》(Pierrot Lunaire)、《幸运的手》(Die Glückliche Hand)以及其他一些作品。伴奏中的音常以

---

① 意即不协和音可以不加以解决地使用。——译者注。

② 见勋柏格所著《和声学》德文原书第 459 页及以下各页。

③ 如果在多次反复之后，人们已经记熟这个基本序列的话，在次序上作少量的改动是允许的。在相似的情况下，这也符合对动机在这关系领域中的变奏处理。

分解和弦的式样，依次地，而不是同时地，象旋律那样进入我的头脑之中。

什么是旋律？什么是旋律性？究竟哪一个仅是"伪美学"观点（Pseudo-aesthetics）目前还不能给它们的概念下定义。因此，旋律的创作只能借助于灵感、逻辑、对曲式结构的感觉以及音乐素养。复调时期的作曲家在和声上也遇到类似的问题。规则只是给以否定的忠告；那就是，哪些写法是不允许的。于是，他只能从灵感中学到写作的方法。那么，是否一位运用十二音体系的作曲家，由于他所创造的和弦尚未得到估量，比起他的前人来，他就处于更不利的地位呢？

理论永远不应该走在创造之前："于是，上帝看到天地万物都创造得很好。"①

终有一日，我们会有一种理论，它能从这些作品中提取出规则来。当然，对这些音响在结构方面的估量，也必须以它们的内在功能为基础。看起来，把不协和音的尖锐性或柔和性——在实际上，这只不过是美感的强弱层次——作为探索、解释和教学的理论根据是不妥的。在这样一些层次中，我们不能推论出结构的原则。哪些不协和音应该先出现？哪些应该后出现？哪一个应该在开始用尖锐的、结束用柔和的，或是反之？然而"先"、"后"的概念在音乐结构中起着重要的作用。"后"应该是"先"的必然结果。

美，这个未下定义的概念，是难以用来作为识别美感的根据的；情感也是如此。这样一种"情感美学"（Gefühls-aesthetik）会使我们退回到有缺陷的、早已废置的美学中去，它把各种音响和各种星球的运动加以比较，并从各种音的组合中推论出善与恶。

① 意即在上帝创造万物之前并无理论。——译者注。

如果我们让演奏(唱)者对和声功能无知的状态继续存在下去，而不加以研究的话，我这篇论著的主旨将归于失败。

听音乐会时，我常发现自己意外地置身于“异国”之中，还不知道怎么会进去的；因为我听到一个我无法理解的转调。在过去，我肯定不会遇到这种情形，因为那时的演奏(唱)家所受的教育和作曲家相同。

像尼基希(Nikisch)、马勒和斯特劳斯这类伟大指挥家十分清楚地了解到织体在转调以前的逐渐变化，以及由此而产生的“景色改换”，从而导入对比。一位音乐家的修养和对曲式的感觉是通过全面的教育、丰富的知识而获得的。这样一位音乐家才有可能用赋予某些声部“活力”的方法使转调清晰易懂。于是，听者就不会“像从一个异国中”突然地清醒过来了。

有一次，著名的瓦格纳作品指挥家汉斯·里希特(Hans Richter)走过维也纳歌剧院的一间练声房，他听到里面传出来令人难以理解的音响，就好奇地停下脚步。一位艺术指导正在为一位歌唱家伴奏；这位指导得到这个职位不是由于音乐上的才华，而是由于有权势的后台。里希特气愤地打开门，大声训斥说，“弗……萨尔先生，如果还想继续当你的指导，你一定要先买一本和声书来学学！”

在这里，我们看到了一位相信和声、相信教育的指挥家。

本书中重要音乐术语汉英对照表

人为属和弦	artificial dominant
五级小三和弦	v-minor, five minor, minor's five
"中和"	"neutralization"
代替音	substitutes, substitutions
半收束	half cadence
类似自然音阶进行	quasi-diatonic progression
类似变音进行	quasi-chromatic progression
声部进行	part-leading, voice leading
变和弦	transformations
降中音,降下中音	flat mediant, flat submediant
建调部分	establishing sections
级	degree
"贯串"	Durchführung
游移和弦	vagrant, roving harmony
单调性	monotonality
领域	region

人 名 索 引